Colección: Comunicaciones

María Eugenia Rosboch

La rebelión de los abrazos
Tango, milonga y danza

Imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo

edulp
Editorial de la Universidad de La Plata

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP)

PRESIDENTE
Arq. Gustavo Adolfo Azpiazu

VICEPRESIDENTE
Lic. Raúl Aníbal Perdomo

SECRETARIO GENERAL
Arq. Fernando Tauber

SECRETARIA DE ASUNTOS ECONÓMICO-FINANCIEROS
Cdora. Mercedes Molteni

SECRETARIA ACADÉMICA
Dra. María Mercedes Medina

SECRETARIO DE CIENCIA Y TÉCNICA
Dr. Horacio Alberto Falomir

PROSECRETARIO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Arq. Diego Deluchi

DIRECTORA DE LA EDITORIAL (EDULP)
Mag. Florencia Saintout

La rebelión de los abrazos
Tango, milonga y danza

Imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo

María Eugenia Rosboch

Edulp

Rosboch, María Eugenia
La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo -
1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.
298 p.; 21x16 cm.

ISBN 950-34-0384-7
1. Semiología del Tango. I. Título
CDD 793.33

Fecha de catalogación: 23/10/2006

La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza
María Eugenia Rosboch
Diseño: Paula Romero / Andrea López Osornio

Editorial de la Universidad Nacional de La Plata
Calle 47 Nº 380- La Plata (1900)- Buenos Aires- Argentina
Tel/Fax: 54- 221- 4274898 / 4273992
E-mail: editorial_unlp@yahoo.com.ar
www.editorialunlp.com.ar
La EDULP integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1º edición- 2006
ISBN-10: 950-34-0384-7
ISBN-13: 978-950-34-0384-6
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
(c)2006- EDULP
Impreso en Argentina

A mi familia elegida:
Leandro, Gimena y Analia

AGRADECIMIENTOS

Que puedas leer la obra que tienes en tus manos es gracias a la confianza que Florencia Saintout como Directora de la editorial de la Universidad Nacional de La Plata, depositó en mi trabajo. También considero necesario reconocer que "La rebelión de los abrazos" nunca se hubiera producido sin el apoyo del Ciesas, institución que no sólo me aceptó como ingresante a su plan de Doctorado en Antropología, sino que también me otorgó una beca para que pudiera concretar mis estudios doctorales. A su vez quiero resaltar la labor de la Dra. Mariángela Rodríguez como directora de la tesis doctoral que en gran medida se plasma en este libro, quien me orientó en la construcción teórico-metodológica que me permitió interpretar los datos recogidos en mi trabajo de campo. Finalmente, en cuanto a los aportes contextuales, agradezco el apoyo de la Prof. Gabriela Quiroga quien me asesoró en la reconstrucción histórica en la que enmarco mi análisis, así como al Museo y Biblioteca Amigos del Tango de la Ciudad de La Plata que puso a mi disposición bibliografía y documentación de forma totalmente desinteresada.

Quiero hacer especial mención a todas las personas que abrieron su corazón y sus vidas sin pedir nada a cambio, brindándome los relatos y experiencias que me permitieron comprender los sentidos del tango en sus espacios de producción simbólica. Amigos, gracias, sin ustedes esta obra no hubiera sido posible. Gracias, también a mi familia, en particular a mis padres Liliana y Miguel, que supieron sostenerme en aquellos momentos en que creía que no sería capaz de afrontar y concluir esta obra.

Por último dedico este trabajo a mi pareja y a mis dos amigas: Leandro Drake, que me impulsó y estimuló para que publicara este libro; Analía Brandolín con quien compartí mis estudios de maestría y doctorado ya que considero que mucha de mi formación intelectual se la debo a ella, y Gimena Saínz, amiga de la infancia que supo ser mi interlocutora acompañándome en la por momentos solitaria labor de construir mi trabajo de investigación y comprender el tango.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 13
El por qué de la investigación. Estudio sobre el tango 14
Antecedentes. Sus aportes y limitaciones 16
El estudio de la milonga como práctica cultural 28
La milonga como espacio de danza local 31
Organización interna de la investigación 37

PRIMERA PARTE 41
Evolución histórica de la milonga 42
Capítulo 1: A tocá tan-gó 47
1. Emergencia del tango y la milonga como práctica cultural urbano-marginal 47
2. Tango y milonga: sus hacedores 52
2.1. Las raíces negras 52
2.2. Los payadores: las primeras letras 55
2.3. El inmigrante 61
2.4. El *compadrito* y la *percanta* 64
3. Espacios de producción simbólica del tango 66
3.1. El carnaval rioplatense 66
3.2. Las primeras milongas 69
3.3. El conventillo 72
Capítulo 2: Sin ganchos ni quebradas 77
1. Popularización del tango 77
2. Espectáculo: Imaginarios nacionales y transnacionales del tango 85
3. Milonga, cabaret y club social 93
3.1. Del conventillo al club social 96
Capítulo 3: El tronar de las botas 107
1. Tango *For Export*: la tradición golpista 107
2. Descorporización de la milonga 116
3. Miedo y proscripción. Éxodo del club social 119
Capítulo 4: Lazos de amistad 125
1. De la transición democrática al resurgimiento de la milonga 125
2. La milonga: asociación amical 134
2.1. *Club Everton*: entre parejas 135
2.2. *El Conventillo*: entre generaciones 137

SEGUNDA PARTE 149
Invención y "fantasía" del tango en la milonga 150
Capítulo 1: Cohesión y Dispersión 155
La marginalidad y su espacio de reconocimiento 155
Capítulo 2: Tango, fantasía y nación 167
El tango símbolo nacional 167
Capítulo 3: Fantasía sin fronteras 177
Transnacionalización del tango 177
Capítulo 4: Tango falso, mi tango 185
Imaginarios ficticios y genuinos del tango en las milongas platenses 185
1. Lo acepto: soy "exmacho" de arrabal 188
2. Ser viril aún está de moda 193
3. Ni machos ni hembras: libertad 197

TERCERA PARTE 203
Sojuzgamiento y equidad. La danza como acto performativo 204
Capítulo 1: La Danza. 211
Expresión simbólica de dominación
Capítulo 2: El tango danza... en la pista de baile 217
Capítulo 3: Danza y regeneración de lazos sociales 227

RECORRIDO TEÓRICO DE LOS CONCEPTOS CLAVES 237
Sistemas nacionales y globalización 238
La práctica como espacio transformador 247
Tango, milonga y género 249
La danza y sus sentidos 252
Amistad y pasión 255

CONCLUSIONES 259
Entretejido de datos con categorías: Conformación del objeto de estudio 259
De las partes y capítulos: dinámica cultural, identidad y performance 269
Dichos y contradichos: estado de mis hipótesis concluida la investigación 271
Los estudios del tango y la milonga 274
El *Club Everton* y *El Conventillo* en la actualidad 276

GLOSARIO 279

BIBLIOGRAFÍA 283

ANEXOS.

Anexo I: Mapas de la ciudad de La Plata 291

Mapa 1: ubicación de la ciudad rioplatense de La Plata 291

Mapa 2: milongas platenses y cabarets en su período de popularización 292

Mapa 3: milongas platenses en su período de resurgimiento 293

Anexo II: Clubes sociales 294

Taconeando (1931)

Venga a ver ...
El bailongo se formó
en su ley
a la luz de un gran farol
medioeval.
Todo el barrio se volcó
en aquel
caserón, bajo el parral
a bailar,
y al quejarse el bandoneón
se escuchó
tristes las notas de un tango
que nos hablaban de amor,
de mujer, de traición,
de milongas manchadas de sangre
de sus malevos y el Picaflor.

Se fue el arrabal
Con toda su ley.
Su historia es, tal vez,
la cruz del puñal.
Se fue el arrabal
que habla de amor
y aquel taconear
también se perdió.

¿Quién no sintió
la emoción del taconear
y el ardor
que provoca el bandoneón
al llorar?
Tango brujo de arrabal,
Tristes son
que se agita en el misal
de un querer
y en la lírica pasión
de un matón.
Notas que muerden las carnes
con su motivo sensual
al volcar la pasión
que llevamos, tal vez, muy adentro,
en lo más hondo del corazón.

(Letra de José Horacio Staffolani
y música de Pedro Mafia en Cobello,
1995: 192/193)

El por qué de la investigación

Proponerme investigar el tango no es un acto fortuito sino que responde a un íntimo impulso por saldar una deuda conmigo misma. Estando en México realizando mis estudios de Maestría y Doctorado, descubro la conmoción que me produce escuchar un tango, música y letra que están en el registro de mi memoria pero bajo la influencia de un olvido, la de no poder precisar el momento o lugar en que esa rítmica melodía se ha grabado en mi conciencia.

No tengo registros de una infancia relacionada con el tango, mis padres no lo escuchaban, en la escuela primaria nos enseñaron a bailar danzas regionales relacionadas con un entornó rural sin hacer mención alguna de la composición musical urbana y, mucho menos, si ella implicaba la intromisión del tango en las aulas. Los recuerdos de las reuniones familiares y de amigos de la familia se concentran en visitas, entre unos y otros, en casas particulares. Es más, ya de grande descubro que mi padre y mi padrino (su mejor amigo), ambos nacidos en la generación de 1933, escuchaban –y en el caso de mi padrino, también bailaba– tango de jóvenes.

Es ese acto de reconocimiento el que me desafía a estudiar al tango. Así, mis primeras indagaciones me conducen a situarlo como práctica cultural que se conforma por múltiples manifestaciones simbólicas: se pueden escuchar su música y letra, podemos convertirnos en compositores de partituras, crear su poesía, tocar instrumentos, ejecutar coreografías y cantar; es más, podemos participar de todas esas manifestaciones y también danzarlo.

Su estudio, por tanto, me enfrenta a una diversidad de perspectivas que implican delimitar una posición teórica y metodológica que guíe

en lo sucesivo este trabajo. Para poder dilucidar ese camino a seguir, entonces, decido enfocar mi investigación en el estudio de una práctica que, para comprenderla, implica integrar a las demás, es decir, suponer un punto articulador de las manifestaciones simbólicas del tango. Ese punto lo encuentro a través de la expresión de la danza que se practica en las milongas. Si bien la milonga es un género musical anterior al tango; también se la identifica con *los salones donde se practica su danza*, se lo escucha, canta e interpreta; es decir, es un espacio que en mayor medida integra las múltiples manifestaciones que, como mencioné, conforman el tango.

Así, al regresar a la Argentina, después de cuatro años de estadía en el extranjero, encuentro que el tango no sólo se representa en los espectáculos que están de gira por el mundo, sino que además se vive en las milongas. Allí la gente se junta a bailar tango pareciendo trascender diferencias sociales, culturales y generacionales. Es desde esos lugares de danza, que comienzo a conformar mi tema de estudio: el análisis de la milonga.

Para dar cuenta de dicho análisis, en esta sección introductoria, en principio entablo un diálogo con las diferentes investigaciones que se han realizado sobre tango. Las mismas me permiten precisar los aportes y las limitaciones que existen sobre su investigación, así como evaluar las dificultades con las que el analista tropieza al estudiar una práctica cultural como la que me propongo investigar.

A partir de esa revisión de antecedentes sobre el tema, formulo mi problema en torno a determinados interrogantes centrales conforme a una serie de supuestos que orientan en lo sucesivo mi investigación.

Por último, explico cómo efectué mi trabajo de campo, el cual delimito a las milongas que se organizan en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires (Argentina), exponiendo los criterios para su selección. Finalmente concluyo el desarrollo de esta introducción explicitando el tratamiento que doy a cada uno de los capítulos que conforman las partes principales en las que he organizado mi trabajo.

Estudio sobre el tango. Antecedentes. Sus aportes y limitaciones

Clasifico, en un principio, los trabajos que he revisado y abordan el estudio sobre el tango en dos grandes grupos: por un lado, aquellos que realizan interpretaciones a partir de vivencias recogidas en el transcurso de experiencias personales de los autores en cuanto intérpretes (músicos, cantantes, compositores y bailarines profesionales), intelectuales, autodidactas o periodistas. Por el otro, los que analizan el tango guiados por las interpretaciones que surgen de un trabajo sistemático de investigación. De esta primera categorización tomo los segundos estudios, ya que a los fines de mi trabajo encuentro necesarios los datos sólidos y representativos que aportan tales investigaciones. Luego, y dado el estado fragmentario de las temáticas que revelan tales investigaciones sistemáticas, las agrupo bajo dos categorías que considero indispensables para comprender las diferentes perspectivas a partir de las cuales se ha abordado el tango, en tanto también me son útiles a los fines de demostrar a qué se ha abocado su estudio y cuáles de sus aspectos se han dejado de lado.

Estas son: estudios relativos al *espectáculo*, si tales refieren a espacios de producción imaginaria del tango –nacional o extranjero– donde hacen presencia sus intérpretes: músicos, compositores, cantores y bailarines profesionales, y estudios relativos a la *milonga*, si los espacios que se estudian refieren a una práctica cultural en torno a integrar gran parte de sus manifestaciones, como ya lo he apuntado.

Por último, y dado que tales estudios sistemáticos de investigación analizan diferentes tiempos y lugares donde ha evolucionado el tango, veo la necesidad de ordenarlos según diferentes categorías que refieran a distintos períodos históricos por los que, a mi entender, atraviesa el tango. Si bien ofrezco a lo largo del trabajo un análisis pormenorizado de estos procesos históricos, comenzaré por indicar brevemente qué entiendo por ellos para que se pueda comprender mejor la contextualización de los análisis seguidos luego para la milonga. Estos períodos históricos son:

a) el período *embrionario y de conformación*: abarca de 1850 a 1920, donde el negro, gaucho e inmigrante europeo plasman el tango;
b) el período de *popularización*: lo delimito a partir de la incorporación de la clase obrera y comerciante así como de las élites dominantes (nacionales y transnacionales) al tango. Se enmarca en las décadas que transcurren entre 1920 y 1966, cuando el tango se massmediatiza y se exporta a los circuitos de consumo del exterior; principalmente por la actividad de los emergentes maestros de danza;
c) el período de *descorporización* está signado por los sucesivos gobiernos militares que se vivieron en Argentina desde 1966 a 1983. Lo denomino así ya que es un momento en el que, dadas las políticas represoras aplicadas, se desvincula al tango de sus agentes de producción, es decir, de los sectores marginales (vínculo que ya no se restablecerá) y de los sectores medios (obreros y comerciantes), al borrarse a la milonga del espacio público por una imposición política autoritaria que condujo al repliegue de la sociedad argentina al ámbito de lo privado;
d) el período de *resurgimiento* considero que comienza a desarrollarse en 1983. Con la vuelta a la democracia en nuestro país se organizan nuevamente milongas. Este *resurgimiento* es un proceso que continúa hasta la actualidad.

El siguiente cuadro permite visualizar las casillas en blanco o vacías que existen con relación al estudio del tango, según sean sus espacios de producción simbólica (espectáculo/milonga) y en relación a los períodos históricos propuestos.

Cuadro 1: Estudios sobre tango1
Períodos Históricos de la milonga

	Espectáculo	*Milonga*
Embrionario y de conformación (1850-1920)		
De popularización (1920-1966)		
De descorporización (1966-1983)		
De resurgimiento (1983-hasta la actualidad)		

1 Los cuadros grises indican las investigaciones realizadas, mientras que, mediante el degradé en la escala de grises muestro la importancia que se le otorga a los espacios del espec-

Como el lector puede apreciar, se observa que:
-el período que abunda en investigaciones es el *embrionario y de conformación* del tango, ya que encontré trabajos que abordan los espacios de producción simbólica del espectáculo y la milonga.
-en cuanto al momento de *popularización* del tango, se produce un vuelco de las investigaciones hacia el análisis del espectáculo; sólo encontré un artículo, como analizo en su oportunidad, donde se caracterizan los salones de danza en el exterior del país.
-es notoria la ausencia de trabajos empíricos en el momento histórico que denomino de *descorporización* del tango.
-por último, el período de *resurgimiento* se caracteriza por la carencia de investigaciones sobre la milonga, en tanto se centra el estudio en el ámbito del espectáculo.

A continuación detallaré los aportes realizados por diversos autores en cada uno de los períodos históricos señalados, con el objetivo de dar cuenta de las fuentes consultadas a los fines de mi trabajo de investigación.

Las investigaciones sobre tango en el período embrionario y de conformación

Las investigaciones que arrojan datos sobre el período *embrionario y de conformación* del tango son las más numerosas y completas. Se abocan al estudio de las milongas en tanto espacios de danza, así como al de los espacios destinados al espectáculo. La complejidad de ese momento histórico estriba en determinar cuáles son los agentes socioculturales hacedores del tango, en particular cuando se trata de definir y delimitar la intervención de la cultura afroamericana en su gestación. Si bien no se hace directa mención a la milonga como espacio de práctica cultural de la danza, tema de mi interés en el presente estudio, al

táculo y milonga en los análisis abordados por los diferentes especialistas. Los cuadros en blanco señalan los momentos históricos y espacios de creación/recreación del tango caracterizados por la ausencia de trabajos empíricos.

reflexionar sobre los agentes que conforman el tango, necesariamente, se hace alusión a los espacios donde se danza la milonga como género musical antecesor del tango. En ese sentido, entre los autores que documentan la importancia de la cultura afroamericana y sus espacios de producción simbólica en la conformación del tango se destaca Fernando Assunçao (1991). Este autor delimita las contribuciones de la cultura afroamericana, además de la gaucha y europea en la gestación del tango, remarcando la impronta negra en el ritmo y la danza.

En la misma línea de análisis, pero ahondando en el papel primordial que tiene el negro como agente generador del tango, encuentro como referentes clave para mi investigación el trabajo precursor de Vicente Rossi (1958) y, en particular, los estudios de Andrés Carretero (1999), Marta Savigliano (1995), así como los trabajos de Ernesto Sábato (1997) y un artículo de Simon Collier (1997).

Considero necesario mencionar también los aportes de Roberto Selles y León Benarós (1999) –en particular las descripciones que realizan sobre los distintos lugares de danza–, Oscar Zucchi, Héctor Ernié y Luis Sierra (1997) quienes, si bien no realizan investigaciones sistemáticas como las presentadas anteriormente, constituyen fuentes de referencia utilizadas frecuentemente por todos los investigadores.

El conflicto que marca el período analizado radica en que algunos aceptan la influencia negra en el tango y otros la niegan, rechazan o directamente no hacen mención a ella. En esta última perspectiva ubico los trabajos de Julio Mafud (1966) y Antonio Pau (2001), quienes destacan la participación del gaucho (mestizo y/o mulato) en la conformación del tango como su principal generador.

Por su parte Sergio Pujol (1999) en la construcción que realiza de la "historia del baile", cuando se dedica al análisis del tango centra la influencia de la cultura afroamericana en el intercambio que se produce entre los distintos sectores de la sociedad rioplatense de mediados del siglo XIX en las fiestas de carnaval, imprimiéndole mayor peso al papel que juegan los ritmos criollos y europeos en la conformación del tango al ofrecer una amplia y detallada descripción de los mismos.

Los autores que taxativamente niegan la presencia del negro en la creación del tango son los nombrados Roberto Selles y León Benarós (1999) quienes afirman que el tango es obra del *compadrito*, entendiendo por tal al mestizo (cruza de criollo con inmigrante europeo) que habita la urbe rioplatense. Selles niega la participación del negro como gestador del tango afirmando que el "tango negroide" no tiene nada que ver con "nuestro tango". En tanto que Benarós desestima el papel de la cultura afroamericana en la gestación del tango argumentando que:

> "¿No es, con todo, lógico atribuir al compadrito la primacía en esa creación del tango inicial, sobre la base de una milonga bailada? La milonga estaba en el alma del compadrito, y el ingrediente del espectáculo negro pudo ser desencadenante, pero sin incorporar a la danza naciente el tango prístino, las cadencias pelvianas o de "popa" que tanto se evidencian en la coreografía candombera. Si justicia es dar a cada cual lo suyo, justicia nos parece otorgarle al compadrito la paternidad del primer tango, con el ingrediente negro que se nota, pero sin trasladar la polemizada paternidad del blanco al negro". (Benarós, 1999:213)

En cuanto al tango que se representa en el espectáculo, una línea importante de análisis la construye el trabajo de Marta Savigliano (1995). La autora plantea que el tango, al ingresar a los círculos metropolitanos imperialistas, es recreado por las élites europeas y estadounidenses como una danza exótica relacionada con lo sexual y primitivo, imagen que es incorporada por las élites rioplatenses quienes, rechazando tal identificación, "blanquean" al tango despojándolo de sus raíces negras: la popularidad del tango está asociada con el escándalo, el abrazo en el baile es la representación del cortejo entre el hombre y la mujer, existe una tensión en ese proceso de seducción al ser adoptado por las clases altas de la cultura hegemónica occidental, esto es, al trasladarse de los prostíbulos sudamericanos a los de París y New York. En 1920, señala la misma autora, el tango es relacionado con sus

orígenes étnicos y de clase más que con su contenido erótico, al ser apropiado por la sociedad europea es redefinido como una nueva versión burguesa y como danza exótica.

Si bien rescato del planteo de Savigliano la documentación que aporta sobre el papel protagónico de los negros rioplatenses en las raíces del tango (así como su reflexión sobre las resignificaciones que sufre el tango en su incorporación al mercado simbólico de consumo transnacional) coincido con la crítica que le formula Eduardo Archetti quien advierte que suponer que el tango es producto de un proceso de descolonización, implica desconocerlo como producto histórico argentino. En este sentido el autor asume que el tango argentino no se puede interpretar como una apropiación y recodificación del tango consumido en París o Londres (1999: 158/159). Aceptar tal definición implica observar al tango como un artefacto cultural estático que una vez conformado como tal (hacia 1920) pierde pertenencia directa con sus hacedores ya que su posterior desarrollo depende de procesos de conformación foráneos. No concuerdo con este postulado en principio porque considero que el tango y así lo demuestra mi investigación, es una práctica cultural que no pierde su adscripción rioplatense.

Pese a las consideraciones expuestas, quiero subrayar que el riguroso estudio que realiza Marta Savigliano sobre los procesos de expropiación del tango en los circuitos de consumo transnacionales, son fundamentales para comprender los sentidos que inviste el tango en los espacios del espectáculo.

Las investigaciones sobre tango en el período de popularización

Con respecto al período que denomino de *popularización* del tango es notorio observar que prácticamente se abandona el análisis del espacio propiciado por la milonga y, en consecuencia, la participación de sus hacedores. Los trabajos encontrados se dedican a estudiar el espacio del espectáculo en particular relacionado con los intérpretes del

tango, es decir, se estudian letras, música y/o danza particularizándose en la trayectoria artística de renombrados compositores, bailarines profesionales y músicos. Sólo encontré un artículo donde se analiza la repercusión social de la danza del tango practicada en las milongas realizadas en el extérior del país. Es Richard Martín quien muestra cómo la irrupción del tango en los salones de baile de los circuitos de consumo cultural del extranjero, significa una apertura hacia el logro de equidad de género entre las parejas:

> "Sea cuales fueren las diferencias en actitud entre la vida marginal y urbana de la Argentina, que creó y nutrió las raíces del tango, por un lado, y sus versiones internacionales en burdeles, salones y la vida exuberante del siglo XX, por otro, sabemos que la forma en que el tango fue traducido y transmitido se convirtió en la danza que trajo más equidad a la pista de baile". (Martín, 1997:179)

Opuesta a la mirada positiva expuesta por Martín, Marta Savigliano (1995) –quien se aboca al análisis del ya mencionado proceso de "exotización" del tango–, interpreta que la entrada del tango a los circuitos de consumo cultural posmodernistas (que para la autora se caracterizan por una obsesiva búsqueda del placer), se produce a costa de una sensualización de sus sentidos al ser utilizado como producto destinado a mostrar los límites de lo que se entiende por pasión prohibida y legítima. Tanto la postura positiva como negativa del análisis sobre la repercusión del tango en el exterior, como la significación que ese proceso le imprime, se deben a que los autores analizan espacios de danza diferentes. Martín observa la danza que se practica en los "salones de baile del extranjero", mientras que Savigliano acentúa su mirada en el performance producido en los escenarios. De ahí las interpretaciones enfrentadas.

Continuando con los trabajos que analizan el tango en los espacios del espectáculo, encuentro también que la línea de investigación que desarrolla Susana Azzi (1997) dirige su análisis hacia los intérpretes

del tango ya sean bailarines profesionales, músicos o compositores haciendo especial hincapié en las corrientes estéticas y musicales que desarrollan. En esa perspectiva también enmarco el citado trabajo de Sergio Pujol, quien ofrece una investigación minuciosa en particular en lo que refiere a los ritmos y danzas que influyen en la conformación y transformación del tango.

De lo expuesto para este período concluyo que para aportar a los estudios sobre tango ya emprendidos, se torna indispensable diferenciar sus espacios de producción simbólica: espectáculo o milonga, haciendo especial énfasis en el estudio de la milonga como espacio de danza, ya que se evidencia una inclinación hacia el análisis de los espacios del espectáculo, en particular en cuanto a la relación que estos guardan con procesos de penetración transnacional.

Las investigaciones sobre tango en el período de su descorporización

No encontré trabajos que se aboquen a analizar qué sucede con el tango en su momento de *descorporización*. Sólo en el trabajo de Marta Savigliano encuentro una reflexión con respecto a esta época, donde la autora, siguiendo su propia experiencia, argumenta que en las décadas de 1970 y 1980 una generación dejó un hueco en el tango por la experiencia sufrida por las políticas represoras de los gobiernos militares. Como resultado, advierte la autora, el tango es revitalizado en Europa por sensibles artistas argentinos exiliados y astutos empresarios que organizan shows en Estados Unidos, Japón y Buenos Aires. En consecuencia el tango queda en la memoria de abuelos y padres (Savigliano, 1995: 12).

Dado que el interés de Marta Savigliano se centra en los sentidos que el tango inviste en los circuitos de consumo nacionales con relación a los transnacionales, no indaga sobre el "hueco" que los gobiernos militares abren en el tango. Línea de indagación que, en consecuencia, deja abierta a análisis posteriores.

Si bien en el período en que transcurren en Argentina los gobiernos militares los espacios públicos de reunión de todo tipo son desarticulados, resquebrajándose el tejido social y obligando de ese modo a los ciudadanos a replegarse al ámbito de lo privado, el tango no sólo se recrea en el espectáculo promovido por los circuitos de consumo internacionales sino que como marca Savigliano, sigue vivo en la memoria colectiva de las personas que lo danzaban en las milongas promovidas por el club social y, agrego –como analizo con detenimiento en la Primera Parte de este trabajo–, se continúa practicando entre familiares y/o amigos en reuniones o fiestas privadas.

Considero importante remarcar que cuando se emprende el análisis del tango no se pueden realizar cortes taxativos en el desarrollo de su historia como si un hecho marcara un antes y un después. Si bien el consumo del tango en el exterior es parte importante de su conformación éste no determina su proceso de construcción, en otras palabras: los "cortes y quebradas" son figuras de la danza y la historia del tango no tiene cortes ni se quiebra en un momento histórico particular.

Las investigaciones sobre tango en el período de resurgimiento

Por último, los estudios que ubico en este período histórico dirigen su mirada al análisis de la simbología del tango como expresión de la identidad nacional argentina.

Como remarco en párrafos anteriores, teniendo en cuenta la escasez de la investigación sobre tango, el extenso desarrollo que se ofrece sobre el análisis de los espacios del espectáculo le imprime a las argumentaciones que se desarrollan sobre esta práctica cultural un sesgo que tiende a observar la expresión de su simbología como machista. Considero que esa situación se debe principalmente a que aún no hay suficientes trabajos que se aboquen al análisis, también, de la milonga.

Como desarrollo en la Segunda Parte de esta investigación, los imaginarios del tango asociados a nuestra identidad nacional se tienden a

deducir del tango recreado en el espacio del espectáculo (tanto nacional como extranjero) sin, en consecuencia, llegar a ahondar en las resignificaciones que ellas adoptan en las prácticas que se realizan en las milongas, en particular en lo que respecta a la danza.

Un trabajo precursor en el tema es el de Alfredo Mascia (1970) quien se propone, mediante el análisis de las letras de tango, desentrañar la personalidad del porteño, entendiendo a éste como el ciudadano de la ciudad de Buenos Aires (misma que generaliza al argentino), con el fin de crear políticas adecuadas para el desarrollo del país. La limitación de este análisis radica en que, por un lado, considera que la identidad nacional argentina se construye únicamente mediante sentidos expropiados de prácticas ciudadanas porteñas, sin tener en cuenta que ésta se compone también de la incorporación de imaginarios originados en otras regiones del país y, por el otro, al deducir la identidad nacional únicamente del tango, no tiene en cuenta que es una expresión cultural rioplatense desarrollada tanto en sus márgenes argentinas como uruguayas. Por tanto la parcialidad de sus interpretaciones al intentar dilucidar el "ser argentino" sólo por una de sus prácticas socioculturales, lo conducen a elaborar estereotipos que surgen únicamente del análisis de las letras de tango. De ese modo, Mascia confecciona un extenso cuadro de valores que, para el autor, caracterizan al porteño, generalizable al argentino y que sintetizo en las que considero sus argumentaciones centrales:

-aspecto agradable y cordial;
-sentimental;
-nostálgico;
-escéptico;
-individualista, autocrático;
-agilidad mental, capacidad creativa;
-tendencia a la improvisación;
-vivo (se refiere a sagaz);
-emotivo, prejuiciado, intolerante;
-pasivo, apático. (Mascia, 1970: 304/338)

En un análisis riguroso Julie Taylor (1998) interpreta la construcción simbólica de las relaciones de género que se representan en el tango a través del análisis de letras y danza (esta última practicada por maestros de danza). La autora, seducida por la hipótesis del "proceso de colonización" elaborado por Marta Savigliano, asume que el tango es una danza melancólica, esto es, una forma de amnesia que encierra un significado amargo y profundo cuya raíz se encuentra en la colonización de la sociedad aborigen (se refiere al proceso de conformación de la nación y exterminio del aborigen) y en el agitado proceso de inmigración europeo que se produce a partir de la década de 1880. Para Taylor, el espacio psíquico que se produce en la danza y en los temas del tango refleja la ambivalencia del argentino, que marca un conflicto de identidad que se debate entre representaciones simbólicas que ponen en contraste a Europa con Sudamérica. Así, para el argentino los temas de tango acentúan una dolorosa incertidumbre que forma parte de su identidad, mientras que la danza es profunda y al mismo tiempo, profundamente placentera.

Partiendo de la existencia de tal ambivalencia en el tango, la autora desarrolla un análisis sobre el simbolismo que representa al hombre de tango:

-barrio/ciudad: el hombre abandona el barrio y se radica en el centro de la ciudad siguiendo a una mujer pero al ser traicionado por ella regresa al barrio y a sus orígenes,

-madre/prostituta: la primera representa al barrio, la infancia, la inocencia; mientras que la segunda a la ciudad, la corrupción, el engaño.

Esa ambivalencia se expresa también en el carácter melancólico que la autora considera propio del tango, como sentimiento motivado tanto por el placer como por el dolor. Esas argumentaciones la llevan a suponer que la coreografía de la danza muestra la agresividad y violencia del hombre frente a la pasividad de la mujer, actitud que contrasta con la inseguridad característica en la identidad del tanguero (véase capítulo "Double Lives". Taylor, 1998:13/40).

La dificultad que presenta el citado trabajo es que al deducir sus interpretaciones del análisis de las letras y entrevistas a maestros de danza, por un lado no se analiza el papel que tiene la mujer en la danza ya que no realiza entrevistas a mujeres y por el otro, no se establecen diferenciaciones entre espacios y tipos de danza. Es por ello que a lo largo de mi investigación me propongo confrontar los postulados de la autora con las prácticas que se realizan en las actuales milongas para analizar en qué medida esos imaginarios se aceptan, negocian o rechazan.

Un aporte al análisis sobre la construcción de la masculinidad en el tango se encuentra en el citado trabajo de Eduardo Archetti[2] (1999) quien analiza la identidad masculina presente en el imaginario nacional argentino, basándose en textos creados por compositores de tango. En su análisis textual, el autor interpreta que hay dos tópicos importantes en el tango: la construcción de la masculinidad mediante los valores del honor y la conceptualización del amor romántico. Así encuentra que la lírica del tango expresa la adaptación de la moralidad moderna que ajusta y transforma códigos morales aristocráticos a la sensibilidad de la clase media. El análisis de la dualidad moral de esos códigos en las letras de tango argentino es la ilustración de esa adaptación.

Las interpretaciones tanto de Archetti como de Taylor son indispensables para mi trabajo, en particular cuando emprendo el análisis sobre el proceso de incorporación simbólica del tango a la identidad nacional. Contenidos que tienden a ser resignificados cuando analizo los sentidos que inviste el tango en su práctica en las actuales milongas, en particular cuando estudio el performance de la danza donde observo que se establecen relaciones signadas por un principio de equidad de género más que de dominación masculina.

Con respecto al estudio del tango en la actualidad, quiero destacar, por último, el trabajo etnográfico publicado por Susana Azzi (1991) don-

2 Quiero aclarar que el autor no sólo construye la conformación de la "moralidad" masculina argentina a través del tango, sino que analiza también el fútbol y el polo. Sobre ello véase Archetti, Eduardo P. (1999). Masculinities. Football, Polo and the tango in Argentina. Oxford. New York.

de la autora no sólo rescata las historias de vida de los intérpretes del tango cuya obra trasciende las fronteras nacionales, sino que también revaloriza relatos de intérpretes de trayectoria local de la ciudad de Olavarría en la provincia de Buenos Aires. Lamentablemente, la autora aún no ha editado sus interpretaciones sobre los datos mencionados.

Estudio de la milonga como práctica cultural

Como escenario ausente dentro del espectro de los estudios sobre tango que he revisado, me aboco al análisis de la milonga como práctica cultural, es decir, estudio la milonga como espacio privilegiado de producción simbólica del tango, ya que incorpora múltiples manifestaciones que conforman esa práctica cultural (se escucha, canta, musicaliza su letra y se baila), observando la relación que ésta mantiene con los espacios del espectáculo.

Tal ausencia de investigaciones sobre la práctica del tango me conduce a interrogarme sobre el espacio de la milonga, donde esa práctica tiene lugar: ¿Qué motiva a la práctica del tango en la milonga?, ¿qué supone la presencia de las personas en esos salones de danza?, ¿qué incidencia tiene la milonga en la vida de las personas que asisten a ella? Para responder en parte a esos interrogantes y orientar mi investigación, a la par que para dar luz sobre nuevas problemáticas, expongo a continuación dos conjuntos de supuestos. Uno relacionado a la discusión que he establecido con las investigaciones realizadas sobre tango; el otro que se desprende de las observaciones y entrevistas que he realizado a partir de un recorrido preliminar por las milongas que son mi objeto de estudio.

Algunos supuestos surgidos de los antecedentes de investigación

Se desprende de las interpretaciones que he efectuado más arriba en torno a las investigaciones sobre el tango que:

a. En cuanto a los espacios de producción simbólica del tango (espectáculo/milonga):
-no se ha estudiado la milonga como espacio de práctica del tango;
-los principales aportes de los estudios están relacionados con construcciones simbólicas del tango en sus espacios del espectáculo;
-dado que no se prioriza el estudio de la milonga, se tiende al análisis de las representaciones de dominación masculina, sin contemplar los sentidos que se crean y transforman en torno a la construcción de la feminidad;
-para dar cuenta del tango como práctica cultural en proceso, es necesario evitar los cortes históricos taxativos tomando como punto de inflexión su consumo en el exterior del país.

b. En cuanto a los períodos históricos en que se priorizan las investigaciones:
-la milonga pierde su popularidad por un repliegue de la sociedad al ámbito de lo privado, el cual se debe, principalmente, a las políticas represoras orquestadas por los gobiernos militares;
-con la desarticulación de la milonga, en tanto espacio que previamente posibilitaba la cohesión social, se desmantela un centro relevante para la conformación y transmisión de valores y relaciones comunitarias. El tango, así, se descorporiza, es decir que pierde la relación con la práctica cultural que lo conforma y transforma;
-las generaciones que nacieron y se criaron durante los gobiernos militares pierden lazos identitarios con el tango por no practicar su danza;
-en el período de *descorporización* se fomenta el tango de espectáculo que es consumido por las élites nacionales y transnacionales. Se continúa con la profesionalización de la danza;
-el tango recibe la influencia del jazz y la música "clásica"[3], nace un tan-

3 Con esta influencia hago referencia a lo que se llamó la "Revolución Piazzollana" en el tango: Astor Piazzolla logra crear una síntesis entre el jazz, la música clásica y el tango. Véase, "La edad de oro y después" de María Susana Azzi en ¡Tangó!. Odín, Barcelona, 1997:156/159.

go instrumental que se aleja de la danza y se finaliza con la producción discográfica de tangos como obras musicales para ser danzadas;
-la milonga resurge por una necesidad de recuperar espacios de prácticas de cohesión socioculturales perdidas por el repliegue de la sociedad al ámbito de lo privado como consecuencia de las políticas represoras de los gobiernos militares (1966-1983);
-al resurgir la milonga, comienza a reeditarse la producción discográfica de tangos compuestos para ser danzados.[4]

Algunos supuestos surgidos del trabajo de campo preliminar

Se desprende de las interpretaciones que he efectuado sobre el trabajo de campo preliminar que:
-motiva a la práctica del tango la necesidad social de los sectores medios por reconstruir lazos de identidad con dicha práctica;
-constituyen esta práctica cultural quienes vivieron el esplendor de las milongas, en su mayoría hoy jubilados y pensionados, adultos y ancianos que se encuentran sin pareja y/o familia, desocupados que pierden

4 El tango en su cristalización y desarrollo pasa por diferentes etapas de transformación. Roberto Selles y León Benarós (1999), en un análisis sobre los intérpretes de tango, establecen la siguiente periodización: "primera época" del tango (1880/1900) que se caracteriza por estar compuesta por letras de contenido obsceno; a este momento histórico de cristalización del tango le sigue "la guardia vieja" (1900-1920), se conforman los tríos de tango compuestos por guitarra, violín y flauta o clarinete o arpa que reciben la influencia del bandoneón, las letras toman la prosa de la payada gaucha; desde 1920, llegando a su esplendor en 1940, se produce la "época de oro" del tango, los poetas de narrativa urbana y los músicos de conservatorio resemantizan el tango el cual pierde el contenido obsceno de las letras, ésta es la época que denomino de popularización del tango que se consagra con la conformación de grandes orquestas compuestas por más de 15 músicos que tocan en vivo y con su producción discográfica (véase, Assunçao, 1998); a partir de 1950 el tango comienza a recibir las influencias del jazz y música clásica, es el momento de la "Revolución Piazzollana" (que menciono en la nota 3), se pierde la noción de un tango comercial dedicado a reproducirse en los lugares de baile, nace así un tango instrumental; con el resurgimiento del tango, se reeditan las piezas musicales de su "época de oro", temas que conviven con el tango instrumental ya que éste se torna danzable con el perfeccionamiento de la coreografía por la influencia que en ella ejercen los maestros de danza.

su adscripción laboral, intelectuales y jóvenes que buscan lazos identitarios;
-la milonga se conforma como un espacio para fomentar la sociabilidad propiciando el restablecimiento de valores solidarios y comunitarios que entran en tensión con las prácticas individualistas competitivas propias de la sociedad contemporánea;
-las milongas se caracterizan por construir relaciones horizontales (amistosas) que se ven amenazadas por el conflicto originado por la competencia en el perfeccionamiento de la danza ya que ésta proporciona prestigio y movilidad social;
-la práctica de la danza se transforma en una salida económica para jóvenes que no encuentran una fuente digna de trabajo en el país y buscan una mejor calidad de vida emigrando al exterior;
-en cuanto a la danza, no sólo es expresión simbólica de dominación masculina sino que posibilita también, experimentar relaciones basadas en una mayor equidad de género.

La milonga como espacio de danza local

La ausencia de estudios en forma particularizada de la milonga como espacio de danza "deja sin voz" a las personas que representan el tango en las milongas. En consecuencia se producen análisis recortados en torno al tango recreado en el espectáculo en el marco de los circuitos de consumo nacionales y transnacionales, cayendo un velo sobre las prácticas culturales locales. Es para mí esencial, por tanto, comenzar a investigar la milonga desde un espacio de pertenencia local para interpretar la construcción simbólica del tango en su multiplicidad de significados. Esto es porque considero que en la milonga se pueden observar las relaciones que se producen entre los imaginarios locales del tango, con las inscripciones en horizontes simbólicos nacionales y transnacionales.

Emprendo el estudio de las milongas en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires (véase Anexo I, mapa 1) por las siguientes razones:

-es la ciudad portuaria elegida como capital de la provincia de Buenos Aires, factor que la sitúa como un lugar estratégico para la recopilación de información sobre toda la zona del Plata, ya que ella concentra la estructura burocrática, educativa y administrativa provincial;

-si bien se encuentra a sólo 60 km. de la ciudad de Buenos Aires, no ha sido absorbida por el conurbano bonaerense manteniendo su dinamismo y autonomía local;

-se torna en una unidad de análisis delimitada para realizar la investigación, pues las diferentes organizaciones que se dedican a realizar milongas están interconectadas.

El trabajo de campo lo he desarrollado desde el mes de enero de 2000 hasta mediados de 2002. En ese período he atravesado por diferentes etapas de producción de la investigación: los primeros meses los he empleado para la delimitación de mi objeto de estudio. Efectivamente, establezco la existencia de cinco milongas en la ciudad de La Plata, que conviven interconectadas (véase Anexo I, mapa 3):

- Gagiotti organiza una milonga los miércoles a las 22 hs.
- La *Casa del Tango* organiza los viernes a las 22 hs.
- El *Club Everton* los sábados a partir de las 22 hs.
- *El Conventillo* los domingos desde las 19 hs.

A su vez, *El Conventillo* acuerda con *El Berretín* organizar una milonga el segundo sábado del mes y *El Berretín* acuerda con *El Conventillo* organizarla el primer sábado del mes. Tal interconexión permite visualizar las relaciones que se establecen entre los distintos sectores sociales y generacionales que participan de la milonga, así como el grado de estructuración de las mismas.

De las milongas enumeradas decido estudiar la del *Club Everton* y la de *El Conventillo*, dado que las otras mencionadas, salvo Gagiotti, dejan de realizarse. De la *Casa del Tango* y *El Berretín* –ambos lugares ya cerrados– es particularmente notorio el caso de la primera ya que es una institución que nace en 1982 mediante una iniciativa municipal y privada que tiene el objetivo de fomentar el tango en todas sus manifestaciones, de ahí que en sus instalaciones se dicten clases de

guitarra, piano, bandoneón, violín, canto y danza. Actualmente la institución se mantiene mediante un bono contribución que aportan, todos los meses, sus asociados. El fracaso de esta milonga se debe a que la gente deja de asistir porque los organizadores priorizan el espectáculo antes que la danza, a esto se le suma el alto valor de la entrada ($4) considerado excesivo[5] con relación al escaso tiempo que se le otorga al baile. Indagando con mayor profundidad compruebo que ambas razones tienen su origen en la actitud que adoptan los organizadores, quienes son vistos como segregadores de todo aquel que no participe de la organización o actividades de la *Casa del Tango*.

La pauta que marca la exclusión la observo en la misma organización de la milonga, en particular en lo que refiere al espectáculo, de esta forma los presentadores de los intérpretes que actuarán en el escenario son, por lo general, directivos, parientes o amigos de los mismos y esto hace que se generen bromas internas de las cuales no participa el resto de la gente. El malestar se agrava cuando los concurrentes consideran que no son contemplados en sus necesidades: la milonga se caracteriza por ser un espacio de danza, siendo el espectáculo una actividad secundaria.

En cuanto a la milonga *El Berretín*, es víctima de un proceso similar. Ésta deja de organizarse porque el grupo que la crea (compuesto por gente de entre 20 y 40 años) genera una dinámica exclusivista que segrega al resto de la gente. Por ejemplo, los organizadores danzan entre ellos sin invitar a otras mujeres a bailar (en especial las de mayor edad), ni fomentan la danza en otros hombres; también el costo de la entrada se considera elevado ($3) con relación a las pocas oportunidades de baile motivadas, principalmente, por la actitud descripta de los organizadores. Todas estas razones le otorgan corta vida a esas milongas siendo sus organizadores absorbidos por las milongas que realiza *El Conventillo*.

5 Al momento de convivencia de las cuatro milongas señaladas, Argentina se rige por el sistema paritario dólar/peso.

El cierre de ambas milongas arroja datos sobre la idiosincrasia del bailarín de tango. A la milonga la gente va a danzar y es la relación que establecen con la danza la que marca, por ejemplo, el prestigio que pueda obtener una persona. Así establezco que la danza funciona como un nivelador de relaciones, ya que propicia un espacio de reconocimiento social (todos tienen oportunidad de mostrar su destreza en la pista de baile sin importar su pertenencia social) potenciando la conformación de un principio de horizontalidad en las relaciones que se entablan en la milonga. Pero es necesario aclarar que tal principio no es estático ni perdurable sino por el contrario, inestable, cambiante y móvil pues atenta contra él la dinámica misma de las relaciones, como mostraré a lo largo de mi investigación.

Finalmente, la milonga organizada los miércoles por Gagiotti comparte en mucho, las personas que también asisten a las milongas organizadas por el *Club Everton*, pero manteniendo diversas diferencias. Al respecto puedo señalar que no se realiza en un club social como es el caso del "*Everton*" sino en un salón particular que adopta el nombre de su dueño; a esto se le suma que en general la gente que es asidua a las milongas convocadas por Gagiotti asiste sola o en parejas perdiendo vínculos de tipo familiar, relaciones que sí observo se recrean en el *Club Everton* y como desarrollaré a lo largo de mi trabajo, se tornan importantes a fines comparativos para comprender los sentidos que las milongas invisten.

Por lo expuesto, decido continuar mi trabajo de campo analizando las milongas del *Club Everton* y *El Conventillo* estableciendo diferencias y semejanzas para comprender la diversidad de sentidos que le otorgan al tango quienes las conforman. Los agentes socioculturales que se congregan en la milonga del *Club Everton* son aquellas personas que no abandonaron la práctica de la milonga, es decir, gente de raigambre popular que actualmente ronda entre los 55 y 80 años de edad, en su mayoría parejas. Dadas las características de la gente que congregan, esas milongas se transforman en una ventana desde donde puedo recuperar rasgos característicos de las que se producían en el

momento que denomino de *popularización* del tango, así como establecer los que se perdieron:
-si bien las milongas llevan el nombre del club donde se realizan, no es la dirigencia del club la que se encarga de su organización (como ocurriera en el período de su *popularización*), sino Omar Baldi, un particular que renta el salón al club y fomenta la milonga desde hace 5 años;
-en esas milongas, como era costumbre en los clubes sociales, se pasa música en vivo. Si bien ya no son las orquestas compuestas por más de 15 músicos las que interpretan los tangos, todos los sábados toca el *Trío Puca Tango:* bandoneonista, guitarrista y bajista que rondan entre los 65 y 78 años de edad, músicos que acompañan a dos cantores, uno de los cuales es el organizador de la milonga;
-la familia ya no es el núcleo principal de congregación. Si bien se puede encontrar un simbolismo de la importancia que ella tenía en las milongas previas al momento de *descorporización* (por ejemplo, todos los sábados se sortea una canasta familiar –de alimentos– con el número de la entrada a la milonga), hoy el objetivo es establecer un reencuentro y consolidación de lazos afectivos entre las parejas.

En cambio *El Conventillo* se conforma por una franja generacional que varía entre los 18 y los 75 años de edad. En cuanto a las personas mayores, no necesariamente participaron de las milongas que caracterizaron al momento de *popularización* del tango, es más, muchos de los que rondan los 60 y 70 años de edad reaprendieron un tango de academia, que es el enseñado por un maestro de danza. Estas milongas:
-son organizadas por Ana María Castro –catedrática de la Facultad de Agronomía de la Universidad Nacional de La Plata–, en la Casa de Estudiantes de Neuquén.
-no se exhibe música en vivo, sino grabada;
-están conformadas por gente de clase media que está sola y quebrantada, que perdió sus lazos con la milonga en el proceso de *descorporización*: jubilados/pensionados, viudos, divorciados, separados, hombres y mujeres desocupados que pierden su adscripción laboral, intelectuales y jóvenes que buscan reconstruir lazos identitarios. Esto ha-

ce de la milonga un espacio de cohesión social donde jóvenes, adultos y ancianos pueden entablar relaciones de afectividad.

Una vez recortado el campo sobre el cual realizaría mi investigación, comienzo un trabajo de reconocimiento de las personas que integran ambas milongas. Pronto advierto que para acceder a ellas es necesario, en principio, establecer un diálogo con los maestros de danza. Por tanto, un segundo paso hacia la concreción de mi investigación supuso tomar clases con los distintos maestros de danza por dos razones prioritarias: porque para tener una activa participación en las milongas es necesario saber danzar, y porque los maestros de danza son los principales difusores de la milonga ya que para ellos ésta supone una fuente de recursos tanto económicos como de movilidad social.

Tomar clases de danza me posibilita no sólo poder integrarme a los diferentes sectores sociales que asisten a la milonga, sino también comprender, a través de mis propias vivencias, la impronta creativa que conlleva la danza desde sus orígenes; característica, esta última, que la define hasta la actualidad. De la ejecución de la danza y entrevistas con los maestros organizo una tipología de los diversos estilos de danza relacionados con los diferentes espacios donde se practican y con la ejecución de sus agentes (véase la Tercera Parte de este trabajo).

Integrarme a la milonga supuso la realización de un trabajo etnográfico de observación participante que mantengo a lo largo de todo el período dedicado a la recolección de datos y continúo hasta la redacción de esta obra ya que sigo participando de las milongas, aunque en forma esporádica, con el fin de no perder relación con mis informantes.

De mi observación participante en las milongas seleccioné a mis informantes y entrevistados. Por tanto, entrevisté a los organizadores de las milongas, a maestros de danza y a personas que concurren para danzar. De estos últimos, teniendo en cuenta su edad, nivel social al que pertenecen y trayectoria en la milonga, me estoy refiriendo a las personas que gozan de una cierta popularidad ya sea por los vínculos que pudieron desarrollar entre los que conforman la milonga o por la destreza en la danza. Teniendo en cuenta lo expresado, realicé 42 en-

trevistas en profundidad, relatos que contrasto con la práctica misma de mis entrevistados en las milongas[6].

Considero importante realizar investigaciones que se ocupen de indagar la construcción de sentido que conforman las personas que danzan en estas milongas, en tanto son sus prácticas las que posibilitan la perpetuidad del tango como expresión sociocultural urbana rioplatense. Por consiguiente, dirijo mi trabajo a estudiar muchas ausencias en la investigación sobre el tango, ya que analizo a la milonga como espacio de danza desde su pertenencia local, dimensión que me obliga a delimitar categorías, períodos espacio-temporales vinculados a la historia político-institucional del país y trazar momentos paradigmáticos para comprender al tango como un complejo fenómeno sociocultural.

Organización interna de la investigación

Para dar respuesta a los interrogantes que orientan mi investigación y poder comprender así los sentidos que invisten las actuales milongas, construyo mi trabajo analizando según el período histórico que atraviesen, las características de la milonga como espacio de producción simbólica del tango como práctica cultural, contrastándolo con su reproducción en los espacios del espectáculo, su construcción identitaria y el *performance* que se expresa en la danza. Al mismo tiempo vinculo estos períodos con el marco de la historia político-institucional del país que, del mismo modo que el tango, atraviesa por diferentes cambios y permanencias, crisis y transformaciónes.

Los períodos históricos correspondientes al tango se imbrican en dos momentos que considero paradigmáticos de la acción social:

6 A la información obtenida en las milongas, le sumo los datos compilados a través de la búsqueda bibliográfica y hemerográfica sobre el tema. En lo que refiere en particular a la investigación documental, revisé los archivos del acervo de la ciudad de La Plata, de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata y de la Biblioteca de la Legislatura de la provincia de Buenos Aires. En cuanto a los archivos hemerográficos, relevé la Biblioteca de "La Casa del Tango" y el archivo de colecciones privadas de revistas especializadas donadas al "Museo y Biblioteca Amigos del Tango".

-el proceso de formación del Estado argentino (1853/1890), -la transición democrática (1983/hasta la actualidad).

Encuentro que ambos momentos paradigmáticos constituyen momentos críticos de la acción social ya que orientan la incorporación práctica de los múltiples sentidos que se expresan en los espacios de producción imaginaria del tango; es decir, traslapan el proceso de conformación y transformación del tango enraizándose en –y, en consecuencia, condicionando a– los imaginarios que configuran al tango como práctica cultural.

En la Primera Parte de la investigación, tomando como referente los conceptos del proceso de "tradición selectiva" propuesto por Raymond Williams, desarrollo las características que adquieren las milongas como espacios de producción simbólica emergentes, dominantes y residuales, según sean los períodos históricos por los que atraviesan. La vinculación entre los períodos históricos de la milonga y la historia político-institucional argentina me permite establecer un referente espacio-temporal más acabado a la vez que priorizar el análisis referido a los momentos paradigmáticos. La descripción detallada de –a quienes considero– sus hacedores, así como de los primeros espacios de producción simbólica del tango y la milonga, impregnan el desarrollo de imágenes ricas en relatos y figuras. Del prostíbulo al cabaret, del conventillo al club social, este recorrido me permite un análisis de las actuales milongas, reconocidas por quienes en ellas participan activamente como organizaciones intersticiales amicales, en términos de Eric Wolf.

En la Segunda Parte de este trabajo, interpreto la construcción identitaria que se produce en las milongas en torno a los imaginarios del tango. Para ello, considero clave los momentos paradigmáticos que permiten, en la acción, develar identidades colectivas. Así, siguiendo los períodos históricos propuestos caracterizo al proceso identitario del período de *emergencia y conformación* del tango como de diáspora (según Stuart Hall); mientras que, cuando los espacios de la milonga se popularizan, estamos en presencia de la incorporación de áreas

simbólicas del tango a la identidad nacional, sistema simbólico idealizado en las figuras del *compadrito* y la *percanta*, que se perpetuará en los espacios del espectáculo y se acentuará en el período de *descorporización* de la milonga; por último, en su *resurgimiento*, entiendo que las construcciones identitarias que se configuran en los espacios de milonga están en directa relación con los imaginarios incorporados en las dimensiones identitarias nacionales. La búsqueda apunta a dimensionar la evolución de la presencia femenina en el espacio simbólico identitario de la milonga.

Por último, en la Tercera Parte analizo el *performance* que representa la danza, utilizando el marco conceptual propuesto en los trabajos de Victor Turner, desarrollado a través de los símbolos dominantes en la construcción social. Desde esa perspectiva teórica puntualizo a la danza como acto performativo en la búsqueda de una acción colectiva que, durante los diferentes momentos históricos por los que atraviesa, experimenta cambios y permanencias. A la vez, en los aportes de los informantes clave de mi trabajo de campo encuentro las respuestas para describir las tipologías del tango como danza. El *performance* expresado en la danza canyengue y de salón, en las danzas milongueras, de salón y fantasía me permite comprender el proceso de construcción simbólica de la división estructural de género dimensionando no sólo la posición hegemónica masculina, sino también la paulatina liberación de la mujer. Es así como llego a interpretar que en las actuales milongas en cada abrazo del tango la pareja puede experimentar equidad de género al dejarse poseer por sentimientos del orden amoroso pasional, que la conduce a vivenciar el vínculo generalizado de *communitas*.

Páginas antes de arribar a mis conclusiones expongo los conceptos teóricos que guiaron mis interpretaciones comenzando por los postulados de mayor abstracción, hasta finalizar por aquellos que me permitieron comprender los sentidos que invisten las milongas en nuestros días. A modo de conclusión en principio contrasto mi investigación con los supuestos presentados en esta Introducción, mostrando la importancia de los espacios de milonga que, como organizaciones intersticia-

les amicales, fomentan el establecimiento de relaciones simétricas de amistad y la experiencia de romper, mediante la danza, pautas complementarias en las relaciones de género. También discuto, en el marco de las categorías creadas para el análisis de la milonga a través de su evolución, la visión que asume al tango como práctica cultural que perpetúa únicamente representaciones sociales de dominación masculina perdiendo la posibilidad de indagar sobre la otra cara de ese mismo proceso: la paulatina liberación de la mujer. Finalmente, cada período abordado me permite la reflexión y resignificación de las hipótesis planteadas y su análisis a modo de cierre.

Decido cerrar esta investigación haciendo referencia al estado actual de las milongas que analizo haciendo particular hincapié en cómo los críticos sucesos político-institucionales de los últimos años han influido sobre ellas.

PRIMERA PARTE

Los compadritos muertos

Siguen apuntalando la recova
del Paseo de Julio, sombras vanas
de eterno altercado con hermanas
sombras o con el hambre, esa otra loba.
Cuando el último sol es amarillo
en la frontera de los arrabales,
vuelven a su crepúsculo, fatales
y muertos, a su puta y su cuchillo.
Perduran en apócrifas historias,
en un mundo de andar, en el rasguido
de una cuerda, en un rostro, en un silbido,
en pobres cosas y en oscuras glorias.
En el íntimo patio de la parra
cuando la mano templa la guitarra.

Jorge Luis Borges (1964)

Como desarrollo en la Introducción de este trabajo, considero un aporte para los estudios emprendidos sobre tango analizar los espacios de milonga desde una perspectiva conceptual que permita observarla en su proceso de construcción histórico. Para ello, seguiré la propuesta de análisis desarrollada por Raymond Williams partiendo de la definición que el autor desarrolla sobre el concepto de hegemonía para poder comprender el proceso por él denominado como "tradición selectiva" mediante el cual se estructura y resignifica la sociedad.

Raymond Williams advierte que a la hegemonía no se la puede concebir como una fuerza coercitiva de ejercicio del dominio o la expresión ideológica de una clase dominante que controla a otra subalterna o dominada, sino que:

> "La hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y nuestros mundos. Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (...) Es decir que, en el sentido más firme, es una "cultura", pero una cultura que debe ser considerada como la vívida dominación y subordinación de clases particulares". (Williams, 2000:131/132)

La configuración de la hegemonía, concebida entonces como totalidad, es vista por el autor como la conformación de diversidad de prácticas sociales que encuentran una coherencia común en el proceso de

su incorporación simbólica. Es decir que la sociedad construye lo que se interpreta como "sentido común" o naturalización de sentidos, en un proceso que tiene límites y presiones en continua transformación.

Desde esta perspectiva no se puede considerar a la hegemonía como producto de una clase o élite sino, por el contrario, como incorporación del conjunto de prácticas socioculturales (que no se reducen a lo económico o político) que desarrolla una sociedad o cultura. De ahí que no se pueda homologar con una institución o formación social específica ya que es un proceso en desarrollo cuyos símbolos y significados están en continua negociación.

Para poder apreciar la configuración hegemónica como proceso activo, formativo y a la vez transformador, es necesario entender que su entramado se conforma mediante negociaciones, consenso o impugnaciones implícitas entre prácticas socioculturales que tienden a cuestionarla, ya sea por que se posicionen como "contrahegemonía" o "hegemonías alternativas". Frente a esas fuerzas la hegemonía, indica el autor, puede controlarlas, transformarlas o incorporarlas en un proceso que él mismo denomina como "tradición selectiva", compuesto por rasgos dominantes, emergentes y residuales.

Siguiendo el desarrollo teórico propuesto por Raymond Williams, mostraré cómo, principalmente a través de la recreación del tango en el espacio del espectáculo, áreas de su significación ingresan al horizonte simbólico propuesto por la tradición nacionalista al ser incorporado a patrones y reglas socioculturales hegemónicos, es decir, instituidos. Mientras que el análisis del proceso histórico de conformación y transformación de las milongas como espacios donde se crean y recrean múltiples manifestaciones del tango, me permite comprender el accionar de procesos emergentes y residuales en la actual simbología del tango.

Las características del análisis emprendido me enfrentan a un problema que todo investigador debe asumir cuando indaga en los procesos socioculturales que concibe como emergentes y/o residuales, es decir, como aún no instituidos: es necesario asumir una concepción sobre las características de producción del cambio sociocultural. Al res-

pecto Raymond Williams propone afinar la mirada del investigador dirigiéndola al análisis cualitativo de los cambios en el nivel propuesto por "las estructuras del sentir":

> "Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un sentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas". (2000:154/155)

La propuesta del autor muestra la necesidad de incorporar al análisis cultural las voces de los agentes que la conforman y trasforman mediante sus prácticas. Eso marca una vez más la relevancia de estudiar los imaginarios sociales que conforman al tango desde su construcción en las milongas, en tanto espacios que incorporan múltiples manifestaciones simbólicas (se escucha, canta y danza), observando qué sentidos permanecen y cuáles cambian en el transcurso de su proceso de gestación y transformación. Para ello, como adelanté en la Introducción construyo cuatro períodos históricos que delimitaré en detalle en los capítulos siguientes, los cuales diferencio de dos momentos paradigmáticos de la acción social.

Realizo tal distinción ya que aporta perspectivas de análisis diferentes para comprender el entramado de sentidos socioculturales que se tejen en los espacios de espectáculo y milonga. La construcción de los períodos históricos de la milonga me posibilita mostrar las relaciones de reciprocidad que se entablan entre las prácticas culturales con los sucesos político-institucionales de la historia argentina; mientras que los momentos paradigmáticos narran la importancia que invisten determinadas secuencias históricas-marco en la construcción de símbolos que orientarán la identidad de los pueblos (Turner, 1974:26). Lo expuesto se puede apreciar en el cuadro N°2.

Siguiendo esta línea de análisis es que emprendo a continuación mis interpretaciones sobre las características que adquieren las milongas como espacios generadores de imaginarios sociales del tango como práctica cultural, en los períodos históricos de la milonga, la vida política-institucional argentina y los momentos paradigmáticos a lo largo de los cuales sitúo el proceso de conformación y transformación del tango y la milonga desde sus orígenes hasta la actualidad.

Cuadro 2: Períodos históricos de la milonga, la historia política argentina y momentos paradigmáticos.

Períodos históricos de la milonga	Períodos de la historia política-institucional argentina	La milonga. Espacio de construcción simbólica	Momentos Paradigmáticos
Embrionario y Conformación (1850-1920)	La formación del Estado argentino (1850-1890). La consolidación del modelo conservador-liberal (1890-1916).	Emergente	Proceso de formación del Estado argentino (1853-1890)
Popularización (1920-1966)	La hegemonía compartida (1916-1930). El Estado de bienestar (1930-1966).	Dominante	
Descorporización (1966-1983)	El auge de la córpora militar (1966-1983).	Industrias culturales mundiales	
Resurgimiento (1983-hasta la actualidad)	El Estado globalizado (1983-hasta la actualidad)	Residual: asociaciones amicales	Transición democrática (1983-hasta la actualidad)

1. EMERGENCIA DEL TANGO Y LA MILONGA COMO PRÁCTICAS CULTURALES URBANO-MARGINALES

Si bien el tango es una práctica cultural marginal netamente urbana que nace en las costas del Río de La Plata a finales del siglo XIX y consigue plasmarse en las dos primeras décadas del siglo XX, para comprender su gestación es necesario retrotraerse hasta 1853 -año de la sanción de la Constitución Nacional- hito que marca el inicio del proceso de formación del Estado argentino moderno.

Siguiendo a Oscar Oszlak (1997), considero que la formación y expansión del Estado argentino fue a la vez factor impulsor y un epifenómeno del progreso material alcanzado. Durante el período de 1853-1890 se asiste a un verdadero proceso de construcción social, en el que no sólo se creó un aparato institucional del Estado, sino que también se fueron conformando los actores que estructuraban las nuevas pautas de relación social. Dentro del marco jurídico que instaura al país como Estado moderno, se funda la ciudad de La Plata como capital de la provincia de Buenos Aires.

La Ley nacional de 1880 y la provincial del 26 de noviembre del mismo año, consagran la federalización de la ciudad de Buenos Aires como capital de la Nación mientras que, en el transcurso del año 1882, se acuerda la creación de la ciudad de La Plata para fungir como capital Provincial[7] (véase Anexo I, mapa 1). El 14 de marzo de ese año, el

7 La ciudad de La Plata es una ciudad "nueva" pero lo sorprendente es que, en el proceso de su realización, se haya trazado un plan urbanístico impensado si se tiene en cuenta que se realiza en una nación recién conformada y en un plazo muy corto una vez que se dispone su construcción. El 19 de noviembre de 1882 se funda la nueva ciudad diseñada bajo los cánones "modernos", esto es, como urbe símbolo de "modernización, democracia y progreso". Rompiendo con los modelos de ciudad colonial, se proyecta en forma de rueda de

gobierno provincial, presidido por el Dr. José Dardo Rocha, sanciona la Ley Nº 807 que en su artículo segundo establece que:

> "el Poder Ejecutivo procederá a fundar inmediatamente una ciudad que se denominará La Plata, frente al puerto de Ensenada[8] sobre los terrenos altos".

El comienzo de la década de 1880 marca un punto de corte fundamental en la historia institucional del país. En los años 80 se conjugaron tres tendencias que otorgarían un definido perfil a la sociedad argentina:

-Primero, se terminó de sellar, luego de sangrientos enfrentamientos, un pacto de dominación -el "orden conservador", según Botana (1985)- que si bien pronto mostraría tensiones, permitiría imponer al terreno político una fórmula que aseguraría el normal control de la sucesión presidencial. De esta manera las "presidencias históricas" se sucederán

carro: la cuadrícula de la ciudad consta de una plaza central de la cual parten, en forma de rayos, anchas avenidas en diagonal. Como ciudad ideada por estandartes iluministas, se piensa como ejemplo no sólo de desarrollo económico y productivo (cuyo símbolo se representa en la creación del puerto), sino también científico ya que, en 1890, se promulga la ley de creación de una Universidad Provincial, la cual se nacionaliza en 1905, denominándose como hasta hoy la conocemos: Universidad Nacional de La Plata. La importancia que desde la fundación de la ciudad se le otorga a la educación la puedo medir mediante datos arrojados por el Censo poblacional de 1910, donde el índice de escolaridad llega al 80% de la población: el 79,22 % desarrollan nivel de lecto-escritura, el 0,41 % de lectura y sólo un 19,16 % es analfabeta. Si bien la ciudad se crea como ejemplo de desarrollo urbano, político, científico y económico, no llega a cumplir plenamente con las metas propuestas ya que el puerto de La Plata nunca pudo competir con el de Buenos Aires (que centraliza la actividad portuaria nacional) consiguiendo una cierta actividad con la exportación petrolera, industria asentada en el distrito de Ensenada. A esta situación se le suma que el desarrollo industrial, que principalmente gira en torno a la carne, se concentra en las ciudades de Berisso y Ensenada. Por tanto, La Plata se transforma en una ciudad básicamente burocrática conformada principalmente por una población de empleados estatales, comerciantes, docentes (de todos los niveles) y estudiantes.

8 En este punto la Ley hace referencia al puerto natural y rada Río Santiago, en la localidad de Ensenada. Recién el 2 de junio de 1882 se autoriza por ley iniciar las obras de construcción del puerto La Plata, cuya jurisdicción y administración quedan a cargo de la nueva capital provincial.

bajo la modalidad del voto censitario, el fraude electoral y la consolidación -hasta 1916- de los conservadores en el poder. Dicho pacto de dominación, basado en la necesidad de la oligarquía terrateniente porteña de extender la frontera agrícola, promovió la creación de un ejército nacional conformado por gauchos -diestros peones rurales- reclutados durante las "levas", a los que se los hacinó en fortines, sin paga, mal alimentados y sin pertrechos para teminar con la presencia aborigen en los territorios del Gran Chaco y la Patagonia. El exterminio sistemático de los pueblos aborígenes llevó por nombre "Campaña al Desierto". Finalizadas las campañas el ejército se desintegró -para años más tarde comenzar con su profesionalización- y los gauchos migraron a las ciudades donde pasaron a conformar las filas de los marginales, constituidas a la vez por negros e inmigrantes pobres.

-Segundo, se terminó de afianzar en el ámbito económico el modelo agroexportador que acentuaría y otorgaría rasgos definitivos a una modalidad de producción, circulación y acumulación. Dentro del marco de la división internacional del trabajo, Argentina ocupó el lugar de productor de materia prima -"el granero del mundo"- a cambio de la importación de manufacturas, principalmente de origen inglés.

-Tercero, se manifestó plenamente el carácter "aluvial"[9] de la sociedad, sometida al tremendo impacto demográfico y cultural de la inmigración extranjera, que se constituiría en un permanente factor desestabilizador de los órdenes político y económico en que se fundaba la dominación oligárquica. Conservadora en lo político y liberal en lo económico.

Según el censo de 1869 la población alcanza a 1.800.000 habitantes, la mitad de ellos se concentra en el litoral argentino y los extranjeros (en su mayoría italianos a los que le siguen españoles y por último, franceses) suman un 12 por ciento de esa población con una abrumadora concentración en la provincia de Buenos Aires. El Censo nacional

9 'Era aluvional', concepto utilizado por el historiador José Luis Romero para referir en esta etapa histórica al 'aluvión' inmigratorio europeo. Véase Breve Historia de la Argentina. Abril, 1989.

de 1895 muestra un incremento de la población que alcanza los 4.000.000 de habitantes cuyo 63,5 por ciento se radica en el Litoral, mientras que, el 25 por ciento son extranjeros con predominio italiano. Pese a las promesas económicas y las posibilidades de inserción social que pregona la moderna nación:

> "los dos tercios de la población podrían ser caracterizados como pobres". (Ravina y otros, 1999:424/126)

El proyecto orgánico pergeñado por la generación del 80 tras el ideal liberal de orden y progreso, tomó a las principales potencias de entonces, Inglaterra y el naciente Estados Unidos, como modelos a imitar. Sin embargo, como se puede apreciar en los datos censales, la élite gobernante vio frustradas sus iniciativas de poblamiento dado que arribaron al país principalmente latinos, mas no población anglosajona como se esperaba. A falta de una política colonizadora, se distribuyeron según sus inclinaciones. El resultado fue que la antigua diferencia entre las regiones del Interior y las regiones del Litoral se acentuó cada vez más, definiéndose -al decir de Romero (1989)- "dos Argentinas": una criolla y otra cosmopolita. Por sobre todo crecieron las ciudades a las que los nuevos y antiguos ricos dotaron de los signos de la civilización vista en el espejo de París: anchas avenidas, teatros, monumentos, hermosos jardines y barrios aristocráticos donde no faltaban suntuosas residencias. Pero la riqueza no se distribuyó equitativamente. Con el mismo esfuerzo de los que prosperaron, otros envejecieron en los duros trabajos del campo sin llegar a adquirir un pedazo de tierra, o se incorporaron a los grupos marginales de las ciudades para arrastrar su fracaso.

La milonga como espacio de producción simbólica del tango, práctica netamente urbana, es narración del proceso descrito de formación del Estado argentino. En su gestación toma elementos de la cultura afroamericana, gaucha y europea. Su componente negro se expresa en la danza y ritmo así como en su denominación; en cuanto al aporte que recibe de la cultura gaucha, es preponderante la intervención de los pa-

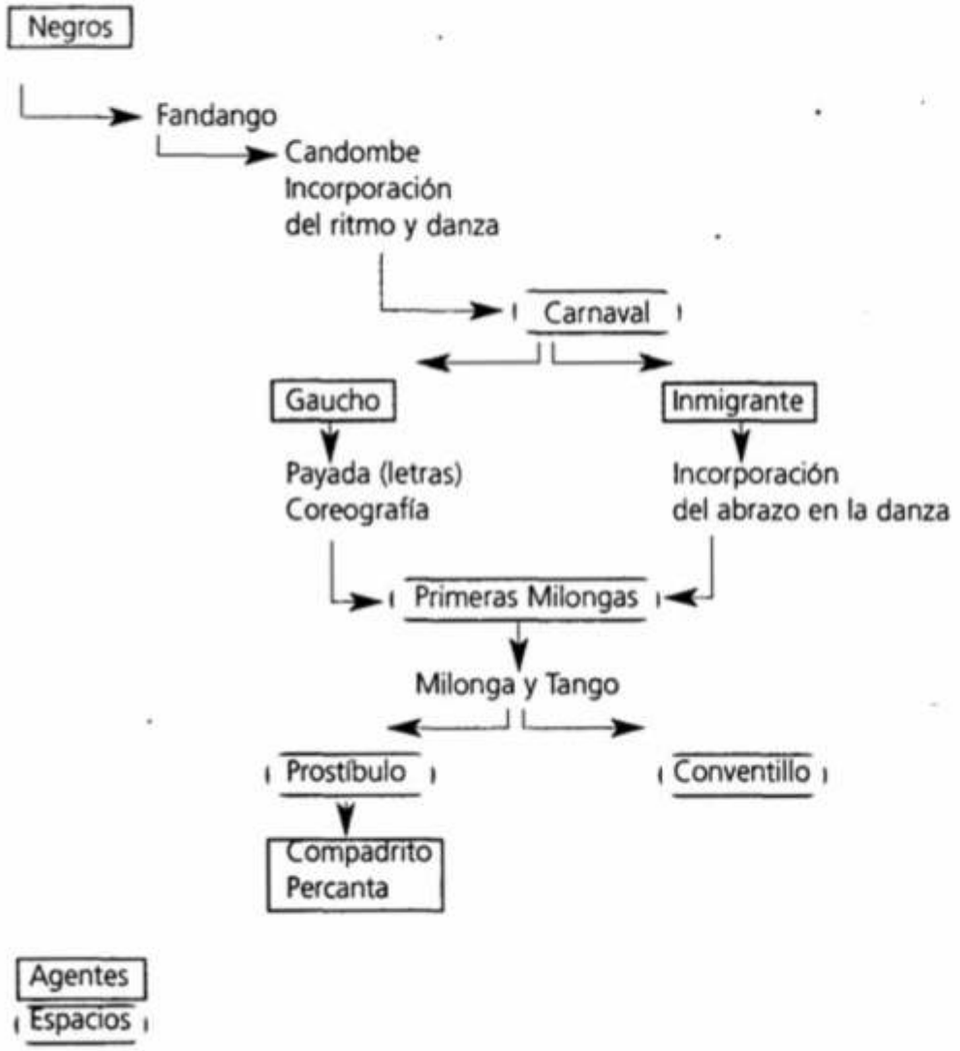
yadores que le imprimen al tango la letra y parte de su coreografía; por último, del inmigrante europeo recibe influencia musical así como que el tango sea una danza que se caracteriza por ser de parejas abrazadas.

En consecuencia al estar conformado por negros, gauchos e inmigrantes despreciados por la élite, el tango, como práctica marginal, se construye en directa oposición a los patrones hegemónicos rioplatenses que regulan las relaciones sociales de mediados y finales del siglo XIX, expresando el nacimiento de una conformación social que construye nuevas relaciones y códigos de comportamiento. Es por ello que considero que en sus orígenes el tango se conforma como manifestación sociocultural emergente, entendiendo por este término el sentido que le otorga Raymond Williams:

> "Por 'emergentes' quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante (y en este sentido "especie-específico") y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido, emergentes antes que simplemente nuevos". (2000:145/146)

Como muestro en el cuadro Nº 3 y desarrollo a lo largo de estos primeros capítulos, el proceso de gestación del tango tiene su raíz en la cultura afroamericana siendo el carnaval un espacio relevante para su conformación, en tanto práctica cultural que posibilita la relación de la comunidad negra con gauchos e inmigrantes europeos. Los agentes sociales que crean el tango se reúnen a "milonguear" en espacios marginales. Los prostíbulos y mataderos comienzan a denominarse "milongas" por el género musical antecesor del tango que lleva ese nombre.

Cuadro 3. Proceso de gestación del tango: sus agentes y espacios de producción simbólica.



2. Tango y milonga: sus hacedores

2.1. Las raíces negras

El tango es una práctica cultural urbana cuyo ritmo y danza nace a fines del siglo XIX (1870-1880) en las ciudades portuarias de las orillas del Río de La Plata, tanto en sus márgenes argentinas como uruguayas. Pese a que es un fenómeno cultural muy joven, se entablan muchas controversias cuando se quieren establecer los agentes socioculturales que lo generan, en particular cuando se hace referencia a la

influencia embrionaria de la cultura afroamericana. Cabe también la aclaración de que la presencia negra es mucho más significativa en las costas uruguayas que en las argentinas dado que la población negra de Buenos Aires fue diezmada en la guerra contra el Paraguay en 1836. No obstante, las minorías negras de la urbe porteña de fines del siglo XIX y principios del XX desarrollaban y compartían el espacio simbólico de la población afroamericana uruguaya.

Si bien se toma como nacimiento del tango el último tercio del siglo XIX, al indagar en sus raíces negras Francisco García Jiménez se remonta hasta el *fandango*, ritmo africano bailado en el siglo XVIII. El autor documenta la censura que se establece en torno a las danzas africanas desde épocas del Virreinato. Por ejemplo Vértiz, como virrey de Buenos Aires en 1779, lanza un bando para:

> "Prohibir bailes indecentes que al toque del tambor acostumbran los negros". (Vértiz, citado en García Jiménez, 1964:9)

García Jiménez continúa su recorrido por los ritmos africanos que permiten la cristalización del tango, señalando la evolución del *fandango* al candombe en los primeros treinta años del siglo XIX.

El ritmo de los tambores africanos persiste pese a la persecución de la que son víctimas los negros, al considerar sus danzas como satánicas la sociedad de la época. Así, hasta mediados del siglo XIX continúan escuchándose los ritmos africanos cuyos intérpretes se reúnen en torno al tamborileo que llaman "tan-gó", del mismo modo que congregan a candombear al grito de "il a tocá tan-gó" (García Jiménez, 1964:10). Ernesto Sábato también le adjudica a la cultura africana el origen del vocablo *tango*. Coincidiendo con García Jiménez, sostiene que el término es una transformación del vocablo africano *tangó* de origen *bunda* que significa "lugar de baile". El autor documenta que los negros rioplatenses se reunían en sus barracas a la voz de: *"a tocá tangó"* (1998:45).

Fernando Assunçao muestra cómo se produce la transformación del candombe al carnaval rioplatense, ritmos que dan origen a la mi-

longa (como género musical) y al tango. Assunçao, al igual que García Jiménez, considera que el *candombe* es danzado por los negros como "evocación de sus tradiciones culturales del África natal" (1998:39). Tales prácticas se realizan en sitios de reunión llamados en la época colonial "calenda, bámbula, tangó, semba o samba o zamba y candombe" (en referencia a los instrumentos de música utilizados en ellas), nomenclaturas generalizadas bajo la denominación de "los tangos de negros", de ahí que la palabra tango sea sinónimo de *candombe* en su primitiva acepción (1998:39-40).

Por último, es necesario mencionar las indagaciones que realiza Marta Savigliano sobre los orígenes negros del tango, mediante el análisis de la impronta que la cultura afroamericana deja en el teatro rioplatense. Para ello la autora analiza las obras "Justicia Criolla" (1897) y "Ensalada Criolla" (1903), cuyos personajes ponen en evidencia el

Ilustraciones 1 y 2: publicadas el 30 de noviembre de 1882, que demuestran los orígenes negros del tango.

Ilustración 3: publicidad expuesta en Montevideo, Uruguay, en 1869.

conflicto social, de etnia y género existente en la época, donde negros, blancos, mestizos y mulatos, a través de la escenificación que propicia el tango, luchan unos contra otros en busca de obtener una mejor calidad de vida. Por ejemplo en "Justicia Criolla", marca la autora, se muestra la supremacía del negro en la danza, virtud que utiliza para conquistar a la mujer blanca; así, mediante su destreza en la danza, el negro logra el reconocimiento social y rompe con su sojuzgamiento (Savigliano, 1995:36/38).

2.2. Los payadores[10]: las primeras letras

Roberto Selles en su análisis sobre los orígenes y la gestación del vocablo tango distingue tres posibilidades de influencia, y considera de

10 Las payadas son certámenes verbales practicados por gauchos (mestizos y mulatos). Dos hombres se enfrentan "armados" con guitarras e improvisan una composición poética dialogada cuyas temáticas son crónicas del contexto sociopolítico en el que están inmersos; el encuentro finaliza cuando uno de los contrincantes queda sin réplica.

mayor importancia las dos primeras: el género musical tango, derivado del tango andaluz (de donde considera toma el nombre); la que proviene de la milonga (entendida como género musical); y "el tango de los negros" (1999:151).

El tango andaluz, según describe el autor, tomá su denominación de las danzas y ritmos afroamericanos, en este caso, provenientes del archipiélago canario. Hacia mediados del siglo XIX esos ritmos ingresan a las costas rioplatenses introduciéndose en el carnaval y el teatro donde reciben la influencia de la habanera cubana. En esos dos ambientes según el autor, éstos conviven con la milonga (entendida como género musical antecesor del tango), que originariamente sólo se canta pero que al ser influenciada por el ritmo andaluz pasa a denominarse tango en la década de 1880 cuando se le incorpora la danza (1999:152/154). Por último, el autor menciona el tango "negroide":

> (...) "danza de origen africano, gestada en América hacia mediados del siglo XVIII. Pero, fuera de la similitud nominal, nada tiene en común con nuestro tango". (1999:156)

Con todo, Selles adjudica la creación del tango a los payadores (gauchos), pues de sus gargantas surge el canto que, poblándose del ritmo tomado de la *marzuca, polca, chotis, lanceros*, es danzado en todos los suburbios de Buenos Aires. El lector puede observar que la negación que Selles hace de los orígenes negros del tango no sólo es notoria sino que se contradice con su propia argumentación; esto es, para borrar la influencia de la cultura afroamericana de las raíces del tango, intenta definir tres orígenes rítmicos que presenta de forma aislada uno de otro (el tango andaluz, la milonga y el tango "negroide") cuando en su propia reflexión aparecen relacionados, ya que, el mismo autor establece que el tango andaluz, el cual al ingresar al carnaval y al teatro rioplatense influencia a la milonga, tiene origen afroamericano. Otra de las falacias en las que incurre el autor es que, si bien advierte que "el tango de los negros" no guarda ninguna relación con "nuestro tango",

no tiene en cuenta que el carnaval rioplatense se conforma en gran medida con los ritmos, ritos y danzas afroamericanas, al igual que los vocablos tango y milonga y que muchos de los payadores, instaurados por el autor como hacedores del tango, son de origen mulato.

Desde una visión más integral y teniendo en cuenta la importancia de la cultura africana en la génesis del tango, Assunçao, como ya adelanté en párrafos anteriores, sostiene que la milonga proviene del vocablo africano de origen *bunda* que quiere decir "palabrerío", canto oral, y por extensión, reunión de negros (1998:79). El autor, coincidiendo con Selles, advierte que originalmente la milonga como ritmo musical obtiene su letra de la payada, práctica cultural popular introducida por las migraciones internas de gauchos y peones que pueblan las urbes impulsados por el incipiente desarrollo industrial y la desarticulación del ejército nacional. En esos espacios la milonga se constituye sobre las formas de la polca acriollada y por los ritmos africanos provenientes del *candombe*. Los payadores, espontáneos en su repertorio poético, se profesionalizan hacia 1880 integrándose a los teatrillos, cafés y confiterías, lugares donde incorporan el ritmo milonguero que acompaña su canto.

Antonio Pau (2001) también considera a la milonga, a la cual le otorga orígenes negros, como ritmo madre del tango. Señala que ambos tienen en común su compás binario pero que se diferencian porque la milonga primigenia es una canción de campo mientras que el tango es urbano:

> "Por su naturaleza campestre, la milonga fue siempre cosa de payadores, de cantores populares que iban de pueblo en pueblo rasgando su guitarra". (2001:14)

Es por la influencia de la payada, guiada por la impronta de la improvisación, que en un principio se cree que el tango sólo consta de música, pues de aquellas primeras milongas sólo se encuentran partituras sin letra. Héctor Benedetti (1997:35) advierte que en esos tiempos, a su vez, las canciones guardan un estilo autobiográfico, exhibien-

do una jerga prostibularia ya sea directa o bien recreando un doble sentido que es censurado por la sociedad de la época. Lo expresado por Benedetti muestra, aún más, que la milonga obtiene su letra de las payadas, pues una característica de este duelo verbal es relatar en su poesía el entorno sociocultural -en relación al tango-, marginal u orillero que connota su desarrollo en las orillas del río de La Plata, al margen de la sociedad de la época.

En cuanto a la elaboración de un lenguaje o jerga particular, Bajtín destaca la posibilidad que ofrece el carnaval en tanto espacio que propicia la conformación de una cosmovisión universalista:

> "Se elaboraban formas especiales de lenguaje y de los ademanes, francas y sin restricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación liberados de las normas corrientes de etiqueta y de reglas de conducta". (1994:16).

El carnaval rioplatense así como el teatro criollo son los principales espacios de difusión y conformación del *lunfardo*, código marginal que permite la comunicación entre sus interlocutores sin que éstos puedan ser comprendidos por la "oficialidad" (en particular las fuerzas policiales). El *lunfardo*, por tanto, es una jerga que se transmite en forma oral y se construye y reconstruye en la interacción de sus interlocutores, razón por la cual se perdió mucho de sus características y formas gramaticales así como de sus contenidos simbólicos. Pese a esto en la actualidad perdura en algunos vocablos y expresiones de uso cotidiano de la oralidad rioplatense y llega, también, hasta nosotros a través de las letras de tango y obras de teatro.

El *lunfardo*, como jerga que crean los sectores marginales de la sociedad rioplatense de finales de siglo XIX, expresa la cosmovisión de sus creadores, esto es, el submundo orillero que se desarrolla como contrapartida de la legalidad. Como menciono en párrafos anteriores, en un principio se creyó que en sus orígenes el tango carecía de letra porque sólo se encuentran partituras que expresan su música, pero esto se debe a que las letras son de contenido obsceno, con referencia di-

recta a la sexualidad de sus hacedores: los sectores sociales relacionados con la prostitución. A modo de ejemplo presento temas anónimos como, *La flauta de Bartolo*, que se refiere a la virilidad del hombre negro o mulato haciendo directa alusión al tamaño de su pene:

"Bartolo tenía una flauta
con un agujerito solo;
y su mamá le decía:
¡Dejá la flauta Bartolo!..."

También se encuentra el tango *La cachucha pelada* o *La concha de la Lora* compuesto por Manuel Campoamor, que luego se transforma en La cara de la luna, ya que el vocablo "concha y/o cachucha" significa vagina (nominación que se usa hasta la actualidad), mientras que se cree que Lora se denominaba a las prostitutas. Esta censura en la letra también se puede establecer en el tango *Cara sucia* cuya letra es de J. A. Caruso, respecto de la cual en un principio se cree que se denominó *Concha sucia*:

"Cara sucia, cara sucia, cara sucia,
te has venido con la cara sin lavar,
esa cara tan bonita y picarona,
que refleja una pasión angelical."

Las letras de los primeros tangos relatan también las prácticas que desarrolla el submundo arrabalero. Así, el tango "Dame la Lata" creado por Juan Pérez, refiere a las "carpas", sitios improvisados donde se paga a las mujeres para bailar (García Jiménez 1964:15).

Puedo establecer, entonces, que las letras de los primeros tangos muestran la estrecha relación que guarda la práctica cultural del tango rioplatense con el mundo de la subalternidad, que se constituye y funda en absoluta marginalidad con los órdenes sociales instituidos. Mijail Bajtín al analizar el género grotesco en las obras de François Rabelais, señala que éste pierde sus contenidos positivos y regenerativos al quedar al servicio de una tendencia abstracta:

"Cuando el grotesco se pone al servicio de una tendencia abstracta, se desnaturaliza fatalmente. Su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida (...) En este sentido, el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad, órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo (...) La tendencia abstracta deforma esta característica de la imagen grotesca, poniendo el énfasis en un contenido abstracto, lleno de sentido "moral". Subordina el sustrato material de la imagen en una interpretación negativa, la exageración se convierte entonces en caricatura". (1994:62)

Las primeras letras de tango instituyen una cosmovisión plena en metáforas y significaciones que representan un sustrato social subalterno que en tanto tal, no se encuentra integrado a los órdenes dominantes. Las directas alusiones a los órganos reproductores masculinos y femeninos que se encuentran en las composiciones, describen en forma descarnada las prácticas de un sector de la sociedad en conformación. Pero si uno se distancia y las analiza de acuerdo a los órdenes hegemónicos, las carga de sentido y valores ajenos que las condenan a la proscripción.

Las primigenias letras son víctimas de ese proceso. La lírica del tango modifica diametralmente su significación cuando comienza a ser compuesta por poetas urbanos que la dotan de contenido moral, adquiriendo así una conciencia crítica que la nutre de una mirada introspectiva orillándola a preguntarse por la condición humana. En ese proceso se dota al tango del sentido nostálgico que muchos investigadores interpretan como parte constitutiva del mismo. En mi análisis considero por el contrario, que esas simbolizaciones son propias del tango representado en el espacio del espectáculo.

De lo expuesto puedo extraer que los primeros tangos se componen en la década de 1880 y sus letras están en clara relación con el ambiente arrabalero. Los primeros en alcanzar popularidad son: *Dame la La-*

ta, en alusión a la ficha de lata que los hombres compran para danzar tango con una mujer y *La flauta de Bartolo*, referido a los pasados *candombes* y las virtudes sexuales de los negros y mulatos. Ese tango de finales de siglo concluye entre 1916 y 1917, cuando se conforma el movimiento que se denomina "La guardia vieja" que instaura al tango de 1930 que se reproduce y baila hasta la fecha.

2.3. El inmigrante

El historiador Félix Luna se refiere al encuentro entre los inmigrantes y nativos del país de la siguiente manera:

"Los nuevos habitantes no tropezaron con hostilidades ni discriminaciones por parte de los nativos: la hospitalidad argentina para con los extranjeros era tradicional, y siempre se los había respetado, aún en los avatares políticos más extremosos (...) Los españoles eran como hermanos de raza (aunque los sinuosos gallegos o los enrevesados vascos provocaran a veces la burla de los locales) y los italianos inspiraban simpatía y cordialidad. Por otra parte los "rusos" -generalmente judíos

Ilustración 4: foto de Carlos Gardel donde se puede apreciar la influencia gaucha en la vestimenta del cantor de tango.

provenientes del imperio de los zares- y los "turcos" -originarios del imperio Otomano-, que llegaban en proporciones mucho menores, llamaban la atención por su exotismo, pero no fueron objeto de rechazo ni en la ciudad ni en los ámbitos rurales (...) En suma, la adaptación fue rápida. Sin ninguna duda, el amor constituyó un elemento coadyuvante". (1984:90/91)

Si bien como argentina descendiente de inmigrantes italianos y españoles me siento tentada a aceptar la visión romántica propuesta por Félix Luna, debo admitir que el encuentro entre nativos e inmigrantes y, agregaría, entre inmigrantes e inmigrantes, estuvo lejos del amor y la armonía propuestos por el autor. El principal promotor del proyecto "civilizatorio" de la Argentina que consiste en fomentar la inmigración principalmente europea, fue Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Presidente de la Nación entre 1868 a 1874. El ideal de inmigrante pregonado por Sarmiento se encarna en el hombre europeo y el americano del norte de origen anglosajón:

"La industria nos ha de venir del extranjero; la ciencia nos ha de venir del extranjero; y la riqueza misma y la población como que son hijas del capital y de la inteligencia para manejarlo y aplicarlo a nuevos y más fecundos medios de industria, nos han de venir del extranjero". (en Fidel López, 1957:343)

Dadas las expectativas puestas en la inmigración como factor de progreso para la nación, Argentina sufre un dramático cambio demográfico. El panorama poblacional se torna caótico frente a un Estado que, siguiendo políticas liberales, sólo se encarga de fomentar y proteger la inmigración sin orquestar los mecanismos necesarios para orientarla a poblar zonas rurales, lo que favorece la superpoblación urbana debido a la falta de planificación. A esto se le suma que se ven frustradas las mencionadas expectativas del gobierno respecto de la inmigración ya que en las costas rioplatenses desembarcan inmigrantes en su mayoría latinos (españoles e italianos) sin o con baja escolariza-

ción y raigambre rural, que escapan del hambre de las guerras a las que son sometidos en sus países de origen.

Se torna "romántico" cuando no utópico pensar que el encuentro entre los diferentes sectores que componen la sociedad se caracterizó por la armonía en la convivencia, como intenta representar Félix Luna en su trabajo. Por el contrario marca un entramado sociopolítico en tensión signado por la discriminación e incomprensión más que por la cooperación y el consenso.

Según los datos obtenidos del segundo Censo nacional y primero de la ciudad de La Plata de 1910, realizado con el fin de obtener una estimación de la constitución de la población extranjera, la población en el distrito de La Plata[11] asciende a 61.153 habitantes nativos y 33.978 extranjeros. Ofrezco un cuadro donde especifico su procedencia por continente (Europa, Asia, África, América y Oceanía), según sea el país de origen. Quedan fuera del mismo 198 habitantes de los cuales el censo no especifica su origen:

Cuadro 4. Población extranjera en el distrito de La Plata[12]

Europa	América	Asia	África	Oceanía
19.356 italianos	2.138 uruguayos	282 rusos	5 africanos	3 zelandeses
8.520 españoles	358 brasileros	247 turcos		
1.198 franceses	78 paraguayos	9 sirios		
453 austríacos	48 norteamericanos	4 asiáticos		
251 ingleses	39 chilenos	3 árabes		
169 suizos	27 peruanos			
163 portugueses	14 bolivianos			
157 alemanes	9 mexicanos			
69 holandeses	8 cubanos			

11 En 1910 el distrito platense comprende las localidades de Ensenada, Tolosa, Berisso, M. Romero, Isla Santiago, Los Talas, Dique, Los Hornos, Villa Elisa, Abasto, Dock Central, Villa Garibaldi, Cambaceres, Islas, Punta Lara. En la actualidad están fuera de su jurisdicción: Ensenada, Berisso, Abasto, Dock Central, Cambaceres y Punta Lara (las dos últimas, bajo jurisdicción de Ensenada)

12 Datos extraídos del Censo General de la Ciudad de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires, "Población, propiedad raíz, comercio é industrias", dirigido por Carlos Salas y Arturo Condomí Alcorta. Talleres La Popular. La Plata, 1919.

Europa	América	Asia	Africa	Oceanía
62 belgas	8 venezolanos			
43 griegos	4 nicaragüenses			
20 rumanos	2 haitianas			
17 suecos/noruegos				
11 dinamarqueses				
5 serbios				
30.494	2.733	545	5	3

Si bien de la comunidad afroamericana que reina en los carnavales, el censo declara 5, puede inferirse que esta población fuera mayor ya que pudo estar distribuida entre la población nacional, uruguaya (2.138 hab.), brasilera (358 hab.), haitiana (2 mujeres) y entre la categoría de "otras sin especificar" (198). Igualmente como el lector puede observar, la afroamericana es una población minoritaria en el distrito platense; en cambio, el mayor número está dado por los europeos (30.494), en particular italianos (19.356) y españoles (8.520), cifra a la que le sigue a una distancia considerable, la de extracción latinoamericana (2.733). La población aborigen no está registrada en el censo, esto puede deberse a que si bien los territorios del Gran Chaco y Patagonia ya estaban anexados geográficamente, no estaban incorporados ni política, ni administrativamente de lo cual podría inferirse que no fueron censados. Esta afirmación se apoya en que todavía -para 1935- las provincias argentinas consideradas como tales -integradas a la vida institucional argentina- eran las catorce históricas fundadas por las corrientes colonizadoras y pobladas luego por los inmigrantes.

2.4. El compadrito y la percanta

Una de las definiciones que encuentra Sábato sobre el *compadrito* es la propuesta por Lugones, quien lo ve como:

> "Un híbrido triple de gaucho, de gringo y de negro". (citado en Sábato, 1997:69)

Como expresa Lugones, el *compadrito* es un agente sociocultural, netamente urbano, que encarna la marginalidad porteña de finales de siglo XIX y principios del XX. Ventura Linch advierte:

> "(...) La milonga sólo la bailan los compadritos de la ciudad, quienes la han creado como una burla a los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles que dan los negros". (citado en Assunçao, 1998:77)

Una vez más encontramos la referencia directa de los orígenes tangueros en la cultura africana y el racismo que impregna al tango desde su gestación. John Solomos y Les Back, buscando una definición del racismo, concluyen que el problema que enfrentan los analistas para precisar esa definiciones es que su estudio está necesariamente involucrado en disputas políticas, y consideran que en el presente no existe una perspectiva teórica dominante. En consecuencia, para los autores cuando se analiza el racismo inevitablemente hay que comprenderlo en el marco de las políticas culturales en que se produce en coyunturas históricas específicas (1996:26/27).

El *compadrito*, un entrecruzamiento de mestizo, mulato e inmigrante europeo (éstos últimos llamados genéricamente "gringos") de finales de siglo XIX, a través de la parodia o burla borra las significaciones rituales del *candombe* afroamericano en una negación de sus propias raíces. Pero en ese mismo acto es víctima de autosegregación y segregación social:
-por su componente "gringo" es objeto de burlas y rechazo por decepcionar a la élite de la época que esperaba una migración urbana anglosajona y se encuentra con una latina de extracción rural;
-por su componente negro, que él mismo niega ridiculizándolo, y
-por su componente gaucho, que pone en evidencia su carácter de agente sociocultural que abandonando el ambiente rural, se traslada al casco urbano empleándose en los oficios más despreciados por la sociedad de la época, a saber; los mataderos y saladeros de carne.

En consecuencia el *compadrito* no puede penetrar en el sistema de normas hegemónico, tiene que construir uno propio que marca su per-

tenencia a un mundo proscripto por los cánones sociales de la época, relacionado con la prostitución, el juego, el pillaje y la noctambulidad.

En el proceso de *conformación* del tango, la mujer ocupa el lugar mayor de discriminación y sojuzgamiento. Julio Mafud expresa dos razones por las cuales la mujer desciende al burdel, tránsito que llama, recurriendo a un modismo de la época "la caída de la milonguita"; una es "la milonguita voluntaria" que se prostituye por rebelión a la pobreza, y la otra es la "milonguita involuntaria", jóvenes migrantes del interior del país o extranjeras que son reclutadas por *compadritos* para ejercer la prostitución (1966:47). En ambos casos trabajan bajo la protección de un *compadrito* que las explota económica y sexualmente.

Al entrar en contacto con los ambientes marginales y ser reclutada por el *compadrito*, la mujer pierde dominio sobre su persona. Es decir, al considerarse sus prácticas como marginales e ilegales, queda sin el amparo que le otorgan reglas y leyes sociales relacionadas, principalmente, a la institución marital; en otras palabras, pierde posesión sobre su cuerpo que pasa a ser propiedad del hombre que la somete o paga por su usufructo. Es por ello que dentro de la variedad de denominaciones "lunfardas" que existen sobre la mujer, en mi trabajo escojo denominarla como percanta ya que es un término que no remite únicamente al ejercicio de la prostitución sino que connota también, relaciones extramaritales. Según el *Diccionario de voces comunes y lunfardas* se entiende por *percanta*: "mujer y, por extensión amante, concubina". (1975:71)

3. Espacios de producción simbólica del tango

3.1. El carnaval rioplatense

Considero un espacio primordial para la constitución del tango las fiestas de carnaval rioplatense, ya que son prácticas culturales en las cuales la sociedad de la época permite que entren en relación los negros -grupo que sufre la mayor discriminación social-, y el resto de la sociedad que integra la urbe rioplatense.

En las fiestas paganas del carnaval los afroamericanos encuentran un espacio de libertad donde pueden expresar públicamente sus rituales de coronación: danzas que darán origen al tango al ser ridiculizadas por el *compadrito*. Para analizar al carnaval como espacio de cohesión sociocultural que posibilita la gestación del tango, y la milonga como sus espacios de producción simbólica, utilizo el análisis del género grotesco propuesto por Mijail Bajtín quien observa al carnaval como contracultura, en tanto fiesta que cuestiona los órdenes hegemónicos. El autor, en su problematización sobre la cultura popular carnavalesca de la Edad Media y el Renacimiento, observa que:

> "A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto". (1994:15)

Los espacios carnavalescos son fundamentales para mantener el orden social hegemónico ya que posibilitan la comprensión, mediante la burla y la risa, del espacio al que cada sector social pertenece. Esto se produce, por ejemplo, mediante la inversión simbólica de estatus y roles sociales la cual se observa con claridad en la relación entre los afroamericanos y la comunidad blanca: el negro toma la voz de mando, es el protagonista, conduce la caravana con sus cánticos y danzas, lugar que le otorga el blanco quien encarna "lo negro" (como símbolo del sector social sojuzgado), tiznando su rostro. Con esto último estoy refiriéndome a que en los festejos carnavalescos los hombres de la comunidad blanca estilan formar sociedades donde desfilan con sus rostros pintados de negro, como lo demuestra la ilustración N°5:

El desarrollo del tango en la ciudad de La Plata es un fiel exponente del proceso descripto de gestación del tango y la milonga. El primer antecedente que pude encontrar de la presencia del tango en la ciudad es una placa conmemoratoria en la esquina de las calles 6 y 56, donde

Ilustración 5: sociedad de negros.

consta que en 1890 en ese lugar se interpretó por primera vez en la ciudad el tango en su danza y música por la comparsa uruguaya "Nación Lucamba", constituida por negros pertenecientes a la comunidad de *lubolos*[13]. La comparsa ensaya para las fiestas de carnaval organizadas por el Club Gimnasia y Esgrima La Plata que ese año recorrerán la ciudad. Oscar Bozzarelli en una crónica sobre el desarrollo del tango en la ciudad de La Plata, ofrece una minuciosa descripción sobre la constitución de la comparsa "Nación Lucamba" fundada en 1888:

> "El conjunto era numeroso y se dividía en tres secciones. La sección instrumental contaba con dos flautas, cinco violines, doce guitarras, diez mandolines, e innumerables tambores llamados por distintos nombres según su tamaño. Por ejemplo, el nombrado 'sopipa' iba montado sobre ruedas, pues medía dos metros de diámetro por metro y medio de alto; los tambores can-

13 Los afroamericanos, en particular en las costas uruguayas, se congregaban formando "naciones". En consecuencia, las comparsas representan a dichas comunidades.

dombes medían un metro y medio de alto por medio de diámetro. La sección de bailarines se dividía en dos grupos: bailarines de plumero y bailarines de escoba[14]. Hombres y mujeres bailaban sueltos, pero los hombres se tomaban de estos implementos para bailar. Los negros llamaban canyengue al movimiento lateral de las caderas que hacían las negras al bailar candombes y tangos". (1972:18)

Como se puede observar en la transcripción, el tango emerge del candombe siendo el carnaval la práctica sociocultural que posibilita su desarrollo en tanto espacio desjerarquizado y liberador de reglas y normas que regulan la relación entre los distintos sectores que componen la sociedad, en este caso, platense. Esto permite que en el lapso en que se desarrolla el carnaval, los negros (en tanto sector excluido) se integren al resto de la sociedad. Al mismo tiempo confirma lo ya expuesto respecto de que debido al exterminio de la población negra por utilizársela como fuerza de choque en la guerra con Paraguay, su presencia se mantiene y retorna a la argentina por las costas uruguayas.

Como todo proceso social emergente, el tango tiende a cristalizarse. Tal concreción se produce cuando ingresa a los ambientes prostibularios, donde se conforma la danza según los patrones que, resignificados, continúan en la actualidad pese a que hoy pierde al prostíbulo como espacio de representación.

3.2 Las primeras milongas

A lo largo de este capítulo, menciono cómo el tango adquiere su nombre de los lugares donde se reúnen los negros a candombear, utilizándose, por tanto, el vocablo "tango" como sinónimo de candombe.

14 Interpreto que con esa diferenciación el autor hace referencia a la organización de la comparsa, a saber, cada sección está dirigida por un hombre negro que con un palo o bastón marca el ritmo que deben llevar músicos y danzantes.

Del "baile de negros" se establecen las "academias", lugares de danza donde, si bien se tocan valses, polcas, marzucas y chotis, la milonga es la danza más popular. A tales salones, establecidos en los arrabales porteños de ambas márgenes del Plata, concurren negros, mulatos, gauchos e inmigrantes. Otra denominación que reciben esos lugares, en particular en las costas argentinas, es la de *perigundines o piringundines*, vocablo de origen desconocido.

Francisco García Jiménez señala a los mataderos como los primeros lugares donde se danza la milonga. Los mataderos se convierten en especies de pulperías donde conviven el tango, la milonga y el alcohol con la riña de gallos; a estos lugares también se los denomina "bailongos". A la vez, junto a los bailongos o los bailes de matadero, se establecen "las carpas", romerías donde se les paga a las mujeres por bailar (1965:14/15).

Pero considero necesario aclarar que en las carpas y academias no se ejerce necesariamente la prostitución; los hombres pagan a las mujeres para practicar la danza, como se demuestra en la narración que aporta la letra del tango *Dame la Lata*, en alusión al pago que efectúan los hombres para tener derecho a bailar tres o cuatro tangos con una mujer y aprender así, la danza. Son en cambio los denominados "quilombos", cabarets o *piringundines* los lugares donde se ejerce la prostitución.

De esas primeras milongas hay aspectos que, resignificados, perduran hasta nuestros días. Interpreto que uno de ellos se origina en el pago que los hombres le hacían a la mujer para obtener el derecho a bailar unos tangos con ella; en las milongas que se organizan en la actualidad encuentro marcas de esa práctica en la división de los temas musicales por tandas de tres a cuatro tangos que señalan el tiempo en que un hombre puede bailar con una mujer. Una vez pasado ese lapso, la pareja decide seguir danzando o retirarse de la pista de baile.

Otro aspecto que continúa es el de la organización espacial de la milonga. Como en sus predecesoras, el salón se organiza distribuyendo las mesas y sillas contra las paredes de modo tal que la pista de baile se forme en medio. Tal disposición se debe a que en aquellas primeras milon-

gas el tango se aprendía observando la ejecución que realizaba la pareja al danzar. Si bien en la actualidad existen maestros, entre la gente que practica la danza es muy importante el aprendizaje mediante la observación, en particular, en lo que respecta a la creación de nuevas figuras de baile, de allí que se siga implementando la misma distribución espacial.

Al ser la milonga un espacio de características emergentes creado por sectores marginales, para que el tango fuera aceptado oficialmente en los salones de baile de la ciudad de La Plata hubo que esperar hasta 1921, año en que el gobernador José Luis Cantilo vetara la ordenanza que prohibía la ejecución de su danza en los mencionados espacios. En consecuencia, el tango, y en particular la expresión de su danza, reina desde 1890 a 1920 en las fiestas del carnaval y los prostíbulos, en estos últimos al son de la banda o la melodía grabada de un organito.

Desde la fundación de la ciudad en 1882 hasta entrado el siglo XX, proliferan los prostíbulos, una de las razones que explica ese fenómeno es que el gran afluente migratorio desestabiliza la relación poblacional entre hombres y mujeres. Como muestra el cuadro Nº 5, la relación entre hombres y mujeres en edad reproductiva no sólo es parejo sino que existe una pequeña diferencia numérica a favor de las mujeres: 22.390 mujeres frente a 22.071 varones. Con el arribo migratorio la balanza se desnivela invirtiendo la tendencia poblacional local, esto es, si comparamos el número de mujeres extranjeras y nativas, con el de los hombres extranjeros y nativos obtenemos que hay una diferencia poblacional de 3.916 hombres más que mujeres, como indico en el cuadro Nº6.

Cuadro 5. Población masculina y femenina por edad

Edad	Nativos		Extranjeros	
	Varones	Mujeres	Varones	Mujeres
6/13 años	8.477	8.450	831	722
14/19 años	5.265	5.869	1.315	935
20/24 años	2.915	3.130	2.186	1.605
25/29 años	1.870	1.908	2.519	1.807
30/34 años	1.235	1.267	2.040	1.421
35/39 años	883	1.050	1.815	1.383
40/44 años	736	746	1.886	1.408
45/59 años	691	642	2.846	1.923
Total	22.071	22.390	15.439	11.204

Cuadro 6. Diferencia numérica entre hombres y mujeres nativos y extranjeros

Sexo	Nativos	Extranjeros	Diferencia
Varones	22.071	15.439	37.510
Mujeres	22.390	11.204	33.594
Diferencia	319 (mujeres)	4.235 (hombres)	3.916 (hombres)

Un documento importante acerca de la práctica de la prostitución lo ofrece Oscar Bozzarelli (1972) quien describe que entre 1890 y 1913 había cinco prostíbulos donde se danzaba el tango, ya fuera con orquesta en vivo o con música grabada, en esa época, de organito (véase Anexo I, mapa 2):

-Orquesta en vivo: *El 39* (39 e/ 5 y 6); *La Perla* (10 e/ 63 y 64); *La Gorda* (66 e/ 5 y 6); *El Diamante* (2 e/ 69 y 70)

-Organito: *Gallega Pepa* (39 e/ 3 y 4)

Esta práctica ilegal, aunque condenada con vehemencia entre las figuras más sobresalientes de la oligarquía porteña, subsistía -paradójicamente- con la anuencia de los varones de clase alta que, en algunos casos, eran ellos mismos los dueños de los prostíbulos.

3.3. El conventillo

Con el ingreso de los inmigrantes al país surgen los conventillos, ámbitos donde pronto se recrean las milongas. Los conventillos se erigen en las grandes casonas ubicadas en los barrios en torno al puerto de la ciudad de Buenos Aires que fueron abandonadas por la élite porteña cuando se desata en la región la fiebre amarilla. Esas edificaciones, entonces, son ocupadas por inmigrantes, negros, mulatos y gauchos. En el barrio portuario de la Boca en la ciudad de Buenos Aires, aún hoy, se encuentran habitados viejos conventillos. Como antiguas casonas y palacetes de finales de siglo XIX, constan de un patio central donde confluyen todas las habitaciones. Allí los migrantes nacionales y extranjeros, a medida que arribaban a la ciudad, ocupaban un cuarto a modo de pensión. Dado lo precario de la situación, por lo general, quienes no tenían un calentador dentro de la habitación, compartían la

cocina al igual que el cuarto de baño con los demás inquilinos. En el Nº 65, Año II, de la revista *Los pensadores* editada en Capital Federal en junio de 1923, se publica la obra *La casa por dentro* que Juan Palazzo escribiera en 1921, unos meses antes de morir, la misma es un magnífico relato que refleja fielmente la vida del autor en un conventillo:

(...) "En el turbulento caserón vivían familias de varias naciones; grupo cosmopolita que reunía en un solo cuadro la mitad de Europa. De izquierda y a la entrada, la casera. En la habitación siguiente moraba un matrimonio: él era alemán, rosado de cara; ella era suiza, alta, enjuta, ágil. Sustancialmente romántica se alimentaba de recuerdos, evocaba con los ojos húmedos las montañas y lagos azules de su pueblo natal. Luego seguían en orden una familia italiana y otra española. Las tres piezas que daban a la derecha, eran alquiladas por turcos y beduinos, que adoraban desde lejos la singular figura de Mahoma. Pasando un portón, coronado por cuatro estatuas decorativas y plebeyas, estaba la cueva de Inocencia. En la contigua vivía la rubia Mercedes, mujer de nobles facciones, que a pesar de ser esposa y madre, soñaba con volver algún día a las tablas en calidad de tonadillera. Venía enseguida el matrimonio más serio, más modesto y ejemplar del caserón. Madama Margot y Mons Laurí. Él lucía, como precioso tesoro, una enorme barriga globular y flotante, que meneaba de izquierda a derecha. Madame Margot, la pobre, no sobresalía en nada. Era sueca, rugosa, bajita, insignificante. Fregaba siempre los platos y pocas veces hablaba mal de uno. Ambos llevaban una existencia apacible, ordenada: comer bien, beber bien, dormir bien. La vida para ellos era una eterna asimilación de grasa, de vino, de sueño; tres principios capitales que se completaban forzosamente, pues todo empacho y toda borrachera terminan en la cama. Cerraba el fondo el curioso taller de un muchacho, el de un artista tan pintor como revolucionario. Por último, frente a la cueva de doña Concepción, se alojaba una pareja catalana". (:4/5)

El hacinamiento que caracteriza la convivencia en el conventillo, lo vuelve un espacio propicio para el intercambio con "el otro", posibilitando así, la nueva conformación cultural urbana: en esos patios donde confluyen puertas y ventanas de tantas familias signadas por la diferencia sociocultural, es donde comienzan a organizarse milongas como una práctica que promueve la cohesión social.

Por las características descriptas se evidencia que la vida en los conventillos nunca fue, ni es, armoniosa. Para llegar a una mayor comprensión de la convivencia en el conventillo quiero ofrecer al lector un recorte de mi vida, expresión de mis raíces en esos arrabales porteños.

Mi abuela nacida en 1901, junto con sus 13 hermanos, se crió en un conventillo de la ciudad de la Boca. Sus padres eran inmigrantes, la madre española y el padre italiano. Ese no sólo fue su lugar de crianza sino que conoció al hombre con el que compartiría su vida, mi abuelo, hijo también de inmigrantes italianos. Todavía guardo el recuerdo de niña, cuando visitaba a la familia que aún vivía en el conventillo. Al llegar penetrábamos por una inmensa puerta que daba al hall de entrada preludio, del patio central; allí siempre encontraba a Enrique, mi tío abuelo paterno, sentado en una deslucida silla ubicada en medio de largos tendederos de ropa. Al vernos llamaba al resto de la familia y todos, alegres, salían a saludarnos. El conventillo se dividía en dos sectores diferenciados: el frente -es decir lo que quedaba de la construcción de material de la antigua casona- y el fondo, casillas de madera con techos de chapa que se superponían. Ante el abrazo de mi tío mis hermanos y yo esperábamos las recomendaciones: "nunca vayan a jugar al fondo porque es peligroso, las maderas están podridas y pueden romperse". Siempre hicimos caso, en realidad no tanto por las recomendaciones (que más bien sonaban a órdenes), sino porque sabíamos que se refería a que el peligro estaba en la gente que vivía del otro lado, en el fondo, aquella que no podía pagar una pieza de material. Como mi tío y su esposa eran administradores del conventillo, gozaban de mayor espacio y prestigio; sus hijos ya casados y con su propia descendencia vivían con ellos. Si bien el recuerdo de mi infancia puede estar distor-

sionado por los años y la exaltación propia de la niñez, tengo grabado en mi memoria que -como toda casa "chorizo", construcción representativa de principio de siglo- las habitaciones se sucedían unas tras otras repletas de roperos y camas-cucheta apiladas hasta, prácticamente, tocar el techo; la cocina y el baño eran compartidos no sólo por la familia sino por el resto de los habitantes del "lado del frente". Hoy comprendo lo conflictivo de la convivencia en el conventillo, es más, al morir mi tío Enrique y ante la pequeña prosperidad de la familia, en cuanto tuvieron posibilidad, se mudaron a una casilla de confección precaria pero con su propio terreno, lejos del río, en Lomas de Zamora, localidad del conurbano bonaerense.

Al ingresar el tango al conventillo, comienza a ser aceptado en otros estratos sociales, si bien populares, alejados de los ambientes prostibularios. Este distanciamiento, como mostraré, produce una directa transformación en la danza con la censura de sus principales figuras.

Los autores hasta aquí mencionados no especifican el momento en que se comienza a llamar milonga a las fiestas, reuniones o lugares donde se practica el tango; pero quiero rescatar que todos ellos destacan que tanto en las academias, como en los *piringundines*, las "carpas", los "quilombos" y los conventillos, la gente se reúne para milonguear, danza que antecede al tango y que, como éste, proviene de un vocablo africano.

Capítulo 2: Sin ganchos ni quebradas

1. Popularización del tango

Continuando con el recorrido histórico propuesto para comprender el actual significado de la milonga, me detengo ahora en el análisis del período que denomino de *popularización* del tango y la milonga (1920-1966). Estamos ante el proceso en que la milonga se populariza, es decir durante el cual el tango comienza a ser danzado en todos los niveles en que se organiza la sociedad.

Para entonces –entre 1920 y 1945– la vida institucional argentina se encuentra bajo el modelo que Alfredo Pucciarelli (1993) denomina de *hegemonía compartida*, lo que en la historia política argentina se conoce bajo la fórmula *"radicales en el gobierno; conservadores en el poder"*[15]. A pesar de ser ejercidas por sujetos diferentes y enfrentadas drásticamente en el terreno de la política, las dos formas escindidas de acción que componen este modelo (político e ideológico-cultural) se orientan en un mismo sentido y tienden a complementarse. Esto es, la ideología tradicional se moderniza y las organizaciones populares se integran a la política, cuidándose de insertarse dentro de los límites es-

15 Este modelo es el producto de un largo antagonismo anterior que desemboca en una modificación sustancial de la correlación de fuerzas existentes en un período determinado. Supone una redefinición de vínculos entre las clases sociales y entre las fuerzas políticas. Esto es, la aparición de una nueva situación de compromiso implícito entre los grupos más flexibles de la clase dominante y el conglomerado de nuevas clases sociales heterogéneas que comienzan a configurar su identidad colectiva en torno a la adscripción política. Esto implica un reconocimiento forzado del derecho a gobernar a través de las organizaciones que son capaces de llevar adelante estas nuevas clases, reconociéndoseles la legitimidad de la soberanía popular. En la práctica, las clases antes marginadas se encargan de las funciones de gobierno, mientras que la clase tradicional se ocupa de recrear y difundir los postulados básicos y las formas de representación del mismo proyecto ideológico Véase, "Conservadores, radicales e irigoyenistas 1916-1930" en Argentina en la paz de dos guerras 1914-1945 de Alfredo Pucciarelli. Bs. As, Bibos 1993.

tablecidos por la concepción de sociedad proclamada y recreada por los grupos tradicionales.

El ejercicio de la *hegemonía compartida* tiende a generar dos tipos de consecuencias:

-soluciona los problemas de gobernabilidad y elimina la amenaza de crisis orgánica, en tanto amplía la base social de aceptación consensual al nuevo elenco político y a las nuevas formas de gobierno;

-pero obtiene resultados provisorios de corto y mediano plazo por ser esencialmente inestable al no poder sentar las bases para un régimen político permanente[16].

El Estado reformado por el presidente radical Hipólito Yrigoyen[17] (1885-1933) presenta cuatro grandes transformaciones:

a. se modifica la composición del bloque social que sustenta el poder gubernamental;

b. se incorporan nuevas funciones para incidir sobre la circulación y redistribución de bienes;

c. se transforma en garantía de funcionamiento del sistema democrático tanto como del respeto por la soberanía popular;

d. se propone como ámbito de resolución de conflictos sociales y luchas sectoriales.

Sin embargo el gobierno yrigoyenista se materializa a través de un *proyecto inorgánico e implícito de democratización social* donde el

16 La promulgación de la Ley Sáenz Peña (1912) -del voto universal, secreto y obligatorio- es el punto de inflexión que marca la disolución del modelo de hegemonía orgánica impuesto desde la década del 80, ante el reconocimiento de la oligarquía de los profundos cambios que se venían produciendo con el auge del movimiento popular y la consecuente declinación del partido conservador. Responde, por esto, a la necesidad de neutralizar la amenaza de ingobernabilidad provocada por el conflicto creado entre el modo de gobernar excluyente del orden conservador y las aspiraciones de mejoramiento económico, ascenso social y participación política de los nuevos sectores y clases sociales (burguesía no terrateniente, pequeña burguesía urbana y rural, fracción minoritaria de la clase obrera urbana, ínfima fracción de la gran burguesía terrateniente, trabajadores no asalariados socialmente integrados) Véase, El Orden Conservador. La política argentina entre 1880 y 1916, de Natalio Botana. Bs. As, Sudamericana, 1985.

17 Hipólito Yrigoyen fue presidente de la República Argentina de 1916 a 1922 para ser reelecto en 1928, mandato que concluyó con su derrocamiento en 1930.

Estado se convierte en agente activo y voluntario de promoción social y desempeña un conjunto de funciones que absorben las demandas postergadas del nuevo bloque social, respecto de:
-redistribución progresiva del ingreso nacional;
-movilidad ocupacional horizontal y vertical;
-aumento de la profesionalización (movilidad social ascendente);
-ampliación de la difusión y usufructo de bienes culturales;
-movilización y participación político-electoral.

Dentro del esquema de la *hegemonía compartida* dos son los caminos que se le presentan al gobierno para elegir: profundizar las reformas y aceptar sus consecuencias, o intentar controlar la expansión de las demandas populares. Si aborda la primera opción fortalece el peso político del movimiento nacional, pero trastoca severamente los términos del pacto implícito establecido con la clase dominante, redefiniendo las condiciones de la *hegemonía compartida*. Si intenta la segunda alternativa se distancia de la base popular que lo sustenta, lesionando su capacidad de gobernar y posibilitando que los sectores insatisfechos construyan –al margen de la coalición de clases no dominantes– proyectos autónomos y formas de organización alternativas.

El radicalismo de Yrigoyen opta por la alternativa de no superar los límites establecidos por el modelo, aunque en algunos casos muy puntuales se acerca casi al umbral de sobrepasarlos. De este modo, el radicalismo modifica significativamente el plano político de la Argentina de comienzos de siglo, más no logra contener la sobrecarga de demandas de los dos grupos escindidos que se manifiestan en el espacio de la *hegemonía compartida* y deja incólume el modelo económico vigente por más de veinte años (Puccarelli, 1993).

Interrumpido el período histórico de la *hegemonía compartida* por el golpe militar de 1930, Argentina avanza hacia un nuevo modelo no sólo en lo político sino también en lo económico. A diferencia de las sociedades industrializadas centrales, donde el Estado proporcionó políticas de bienestar y reguló la economía sin tener determinación tan vasta en la

conformación de la sociedad, aquí la habitual y alta influencia de lo estatal –inaugurada con el Partido Radical y los contratos públicos– se produjo tanto en la conformación del modelo de desarrollo y en la constitución de los actores e identidades, como en la misma vida cotidiana. El Estado comienza a cambiar junto con la pérdida de hegemonía del elenco oligárquico y el ascenso de las fuerzas armadas. Pero también comienza a cambiar la sociedad civil, con el surgimiento de nuevos actores, como fracciones del empresariado industrial y del nuevo proletariado urbano. Producto de la crisis del 30, la guerra fría y la sustitución de importaciones el Estado nacional-popular o social –según García Delgado (1994)– o la "república de masas" –según Romero (1989)–, introduce en la Argentina el modelo del Estado de Bienestar.

Promovido un nuevo golpe en 1945, el Estado nacional-popular encontrará en el liderazgo carismático de la figura de Juan Domingo Perón (1895-1974) –y la creación del Partido Justicialista, más tarde reconocido como Partido Peronista– la constitución de un novedoso sentimiento de integración nacional. El partido procuró acentuar los elementos emocionales de la adhesión que le prestaba la clase obrera. En la oratoria de los monumentales actos de masas que se realizaban –tras la apropiación simbólica de las fiestas cívicas– se destacaba la actitud paternalista del presidente y de su esposa Eva Duarte respecto de los más necesitados. Una propaganda gigantesca y bien organizada llevaba a todos los rincones del país el testimonio de esa preocupación por el bienestar de los que menos poseían. Preocupación manifestada –con los matices de una "verdadera explosión sentimental de amor por los humildes", como expresa Romero (1989)– en desordenadas distribuciones de paquetes de ropa y alimentos, obsequios personales, de útiles de trabajo o medicinas.

Con el apoyo obrero y de los sindicatos, el peronismo llevó adelante una política económica de nacionalización de los servicios públicos y recursos naturales. Al mismo tiempo encontró una coyuntura favorable para la exportación de carnes y granos –la Segunda Guerra Mundial– y la nacionalización de las ganancias de dicho comercio, expro-

piándolas de las manos de la oligarquía terrateniente. Sin embargo la política de salarios altos, mantenida a través de la gestión de contratos colectivos de trabajo, no fue en modo alguno perjudicial para los patrones quienes trasladaban automáticamente esos aumentos de salarios a los precios, con lo que se acentuó la tendencia inflacionista de la política económica gubernamental. Leyes jubilatorias, indemnizaciones por despido, vacaciones pagadas, aguinaldos y otras ventajas directas dieron a los asalariados la impresión de que vivían dentro de un régimen de protección (Plotkin, 1994).

Esta nueva visión de los obreros como los actores sociales más relevantes del período promovió una migración de significativa importancia desde los sectores rurales del interior hacia las zonas industrializadas del litoral. Si la migración previa fue europea meridional, ésta va a asociarse a un componente predominantemente criollo. Estos sectores, en la medida en que legitimaron el Estado –la mayoría de las veces por abrumadoras victorias electorales–, le dieron capacidad para extraer renta agraria de los anteriores sectores dominantes y volcarla al desarrollo de la industria liviana.

Esta visión de la justicia social fue asumida por la oposición como una imposición autoritaria del populismo[18]. El Estado social promovido en la Argentina entre 1945 y 1955, reprodujo un conflicto de legitimidad y de polarización ideológica que recorrerá la historia de la vida política-institucional argentina hasta nuestros días.

Luego de la "Revolución Libertadora" –así autodenominado el nuevo golpe promovido en 1955– cambia el régimen político pero la intervención del Estado en el desarrollo continúa en un nuevo subtipo del

18 El Estado populista es asumido por las fuerzas que se hallan en el poder como si representase, al mismo tiempo, a todas las clases y grupos sociales, pero vistos como "pueblo", como una colectividad para la cual se busca la pacificación y armonización de intereses y de los ideales. El Estado es propuesto e impuesto a la sociedad como si fuera su mejor y único intérprete, sin la mediación de los partidos, que de hecho son arbitrariamente censurados. La expropiación por parte del Estado de los medios de prensa (radio y diarios) durante el peronismo, son un claro ejemplo de la política populista.

Estado social: el Estado desarrollista. Proscripto el peronismo, la estrategia económica de cuño cepaliano amplió las estructuras tecnoburocráticas, diferenciándose de la estrategia nacional-popular en cuestiones de énfasis: mientras la última consideraba al Estado en función de la distribución y la autonomía nacional, la desarrollista lo hizo a favor del aumento de la inversión y la integración a este proceso del capital extranjero. El Estado era concebido como la instancia técnica-neutral que debía ejecutar imperativos objetivos de desarrollo.

A raíz del descrito proceso la relación entre oligarquía y masas populares quedaba planteada en el país en nuevos términos, porque los sectores obreros urbanos habían crecido considerablemente y habían adquirido no sólo experiencia política, sino también el sentimiento de su fuerza como grupo social.

Por tanto, cuando analizo los sectores sociales que integran los diversos espacios de producción simbólica del tango, es muy fuerte en este período histórico (1920-1966) la adscripción a la dimensión de clase. En cinco décadas la clase obrera pasó de la marginalidad al proscenio de la vida política, adquiriendo conciencia de su fuerza como clase social en contraposición con la oligarquía nacional; mientras tanto la clase media se abocaba a las profesiones liberales y progresaba hacia la conformación de la base de sustentación más numerosa de la pirámide social.

Una vez que se conforma el tango entrada la década de 1920, la *popularización* de la milonga como espacio de producción simbólica del tango implica su paulatina apropiación por parte de los sectores sociales proletarios y la clase media. El proletariado urbano –los obreros– y la clase media –representada por los comerciantes– comienzan a practicarlo hacia la década de 1930, hasta que llega a su período de máximo esplendor entre 1940 y 1950, es decir, se transforma en una danza de consumo popular. Dicho de otro modo, el tango se incorpora a la tradición. Sostiene Williams:

> (...) "La práctica de la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el me-

dio de incorporación práctica más poderoso. Lo que debemos comprender no es precisamente "una tradición", sino una tradición selectiva: una visión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurativo, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social". (2000:137)

Como pude establecer, el tango como práctica cultural de características emergentes, es producto de sectores sociales marginales. Del análisis efectuado, interpreto que el *compadrito* y la *percanta* en tanto figuras emblemáticas de ese proceso, dotan al tango de una doble significación:

-dada su directa relación con los espacios prostibularios, representan prácticas proscriptas, y

-en tanto producto de las corrientes migratorias que se producen en el marco de la formación del Estado Argentino, simbolizan el origen de la argentina moderna.

Como desarrollaré a lo largo de este capítulo, serán esos últimos sentidos los seleccionados como áreas representativas de la tradición nacional que encontrarán su espacio dominante de expresión en las bambalinas del espectáculo. Mientras que serán imaginarios de prácticas proscriptas los que regirán en las milongas, ya sea para censurar al tango, como sucede en las milongas de matinée del club social, o para encontrar un espacio "liberado" para ejercer el sometimiento femenino en el cabaret y las milongas que los mismos clubes organizan los sábados por la noche.

En los testimonios de Ester Coccaro y su esposo Ángel (de 80 y 83 años respectivamente), se puede apreciar la profunda transformación que sufre el tango al pasar de ser una danza prohibida, en particular para las mujeres, a ser aceptado en amplios círculos sociales:

"Cuando yo tenía 16 años no bailaba con él (se refiere a su esposo Ángel), bailaba con un amigo de mi papá que, por aquel entonces, era profesor de baile, que le enseñó a bailar a los prime-

ros chicos que actuaron en el teatro, *Los Cabellos* se llamaban. De esto que te estoy hablando hace 60 y pico de años atrás. Entonces bailábamos muy bien y antes D'Arienzo, Viaggi eran orquestas que andaban por todos lados, como la del Everton. Entonces nos vieron bailar D'Arienzo, Viaggi y nos querían llevar al teatro, íbamos a ser los primeros bailarines del teatro. El muchacho amigo de mi papá le pregunta a mi papá y él dice que sí que si quieren ir vayan pero primero pregúntenle a mamá. Mi mamá estaba en la cocina, entonces la llama a mi mamá y dice:
- Acá José va a ir con la nena (porque entonces me decían nena) a bailar el tango en el teatro:
-¡Qué! - le dice mi mamá.
-A bailar en el teatro, es como si bailaran acá.
Y le dice mi mamá:
-¿Vos querés una hija puta?
No me dejó ir a bailar. Claro, antes esas cosas eran para la gente de mal vivir, no es como ahora ¿viste? Antes tenías novio, tenías que ir a bailar acompañada, no podías ir sola".

Como indica Ester, hace aproximadamente 60 años atrás que las mujeres se dedicasen de forma profesional al tango era vedado por la sociedad. Poco a poco esas configuraciones se rompen y el tango es activamente incorporado de forma tal que, si bien continúa su práctica en los sectores marginales, ésta se extiende al resto de la sociedad.

Para que eso ocurra el tango sufre un proceso selectivo donde se borran sus orígenes negros, y se rescatan sólo los aportes de inmigrantes europeos y de gauchos. Como parte de ese proceso, se conforman dos tipos de danza; el tango sensual, representación de los arrabales porteños; y el otro tango, "el decente", esto es, la danza despojada de sus simbolizaciones sensuales que, recordemos, provienen de la impronta negra.

Para los investigadores dos son los sucesos considerados clave a la hora de establecer esa cristalización: la revolución que imprime en el tango Pascual Contursi (1888-1932) al componer letras que incorpo-

ran narraciones que hablan de una historia que toca la tristeza y lo íntimo, despojando las partituras de sus contenidos explícitos sexuales, impresos en las payadas burlescas y pícaras originadas en el burdel, y la grabación para la empresa Odeón que realiza Carlos Gardel en 1917, de la milonga *Mi noche triste* que abre las puertas a la difusión masiva del tango (Altarriba y Castillo, 1998; Assunçao, 1998; Sábato, 1998; Zucchi y Sierra, 1977). Ambos hechos significan no sólo la masiva popularidad del tango sino también un cambio en sus espacios de creación/recreación y en sus agentes socioculturales; a saber, comienza a ser practicado por las élites transnacionales y locales, así como por la clase media perdiendo, paulatinamente, su contacto con los sectores marginales que le dieran origen.

Ese proceso de apropiación del tango por parte de amplios sectores de la sociedad genera que se dividan sus espacios de producción simbólica entre los propiciados por el espectáculo y los vinculados a la milonga. Los primeros, en directa relación con la selección de significados que recrean los patrones hegemónicos, nacionales y transnacionales en su incorporación. Mientras que mediante el análisis de la simbología producida en los espacios de milonga, donde ejerce una importancia decisiva aquella relacionada con los sentidos prostibularios del tango, puedo observar los intercambios que se producen entre los agentes locales, nacionales y transnacionales en la construcción de imaginarios sociales del tango.

2. Espectáculo: imaginarios nacionales y transnacionales del tango

Considero que los sentidos del tango en el espectáculo nacional y transnacional, en particular cuando se trata de su *massmediatización*, son las que propician la conformación de una comunidad imaginada que identifica a los agentes que participan de esa práctica cultural como pertenecientes a un grupo mayor que comparte un sistema simbólico común. Para interpretar este proceso tomo los conceptos de Bene-

dict Anderson quien establece que para que los miembros de una comunidad imaginada puedan sentirse parte de ella sin conocerse personalmente, es necesaria la conformación de:

> (...) "Una idea de tiempo homogéneo, vacío, donde la simultaneidad es, por decirlo así, transversal de tiempo cruzado, no marcada por la prefiguración y la realización, sino por la conciencia temporal, y medida por el reloj y el calendario (...) La idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia". (1991:46/48)

Para el autor esa idea de tiempo homogéneo la producen los medios de comunicación masiva –en el caso que él analiza, la irrupción del periódico y la aparición del relato novelado–, de ahí la importancia que cobra el espacio del espectáculo en la producción simbólica del tango, ya que son sus sentidos los que posibilitan la construcción de un imaginario generalizado sobre esa práctica cultural. Así, la conformación de una comunidad imaginada está directamente relacionada con la construcción de símbolos orientados a conformar lo que consideramos como "nuestra tradición"; en otras palabras una identidad nacional, proceso que en lo que refiere al tango si bien comienza a gestarse con su *popularización* se plasma en el período que denomino de *descorporización* donde se borra a la milonga de la esfera pública.

Sergio Pujol propone el año 1911 como fecha de irrupción del tango en el exterior, en otras palabras, cuando triunfa en París:

> "Después vendrán Eduardo Bianco y su orquesta y otros adelantados, después Eduardo Arolas morirá tísico en ese París atravesado de ritmos populares y vanguardias artísticas; después debutará Carlos Gardel en Francia, la penúltima frontera de su estrellato, mientras la orquesta de Osvaldo Fresedo ameniza los bailes de los Petits List Blancs en la Ópera de París. Pero ningu-

no de estos hitos se comparará a la fiebre del baile, la tangomanía que nace hacia 1911 y empieza a morir lentamente con la Grande Guerre. La tangomanía es un fenómeno exclusivamente dancístico, y lo protagonizan orquestas de baile y bailarines como Bernabé Simar, el Vasco·Aín, Enrique Saborido -además de músico, un buen danzarían- y otros menos ilustres". (1999:70)

Algunos autores toman esa fiebre por el tango que Pujol denomina como *tangomanía*, como punto de inflexión para analizar el proceso de incorporación del tango como símbolo de tradición nacionalista. Como ya expuse, Marta Savigliano analiza este fenómeno asumiendo que el tango es producto de un proceso de colonización donde se borra al negro como su gestador. Para la autora la identidad nacional se conforma desde el neocolonialismo, París, centro cultural del saber, identifica al tango con el prostíbulo las élites locales se escandalizan porque no se identifica al tango con una poderosa nación, por tanto deciden coartarlo el tango se exotiza para atrapar a la élite europea y norteamericana. Este tango occidentalizado deviene en una identidad nacional que es asignada, entonces, por el nuevo imperio del tango exportado para Buenos Aires (1995:165). A mi entender, tal concepción implica desconocer al tango como práctica cultural rioplatense.

Por el contrario, el proceso que Marta Savigliano interpreta como un acto colonizador, en realidad es un mecanismo propio (o más bien necesario) de los procesos de conformación nacionales. Ernest Gellner considera que el nacimiento de las naciones se produce por el paso de una sociedad agraria a una industrial, estructura que genera la ideología nacionalista, donde la cultura se torna objeto de reflexión (antes no se tenía conciencia de ella) y adoración pues es utilizada como factor de cohesión social; pero, para que se produzca tal cohesión, aclara, se necesita de dos condiciones esenciales, aunque no privativas: la generación de una "amnesia colectiva" que olvide las diferencias étnicas y una asociación voluntaria que conduzca a una selección del pasado (1993:17/39).

La *amnesia colectiva*, en consecuencia, supone un olvido colectivo, socialmente compartido. Para la conformación de la nación se deben olvidar las diferencias étnicas pues al olvidar la historia, el pasado común, las colectividades forman las naciones suponiendo una antigüedad en su constitución que no existe. Así se pueden establecer unidades políticas territoriales estables (cuando la historia, en realidad, dicta lo contrario dada la presencia de fragmentación y conflicto) sin que las colectividades puedan identificarse con subgrupos particulares (de ahí el anonimato de los miembros). Así las etnias o subgrupos son fluidos y efímeros y su importancia comienza a extinguirse con el control político, ya que no puede compararse con la de la comunidad "nacional". Un sistema central, político, que regula las comunidades excluye toda posibilidad de una tendencia hacia un crisol étnico.

Al borrarse al negro como hacedor del tango comienza una reivindicación nostálgica del arrabal porteño que coloca como sus principales agentes productores al *compadrito* y la *percanta*, en tanto hijos de la inmigración europea. En otras palabras, la marginalidad que simboliza el tango es incorporada –mediante los sentidos impresos y difundidos en el espectáculo– como imaginario de un pasado urbano cuyos códigos y prácticas perduran en los textos producidos por los intérpretes del tango, pero que está totalmente alejado de la marginalidad que aún practica su danza en los suburbios rioplatenses.

Para comprender ese proceso selectivo expongo la diferenciación que Alfredo Mascia realiza sobre el *compadre* y el *compadrito*. Para el autor:

> "El compadre era aquel hombre de campo que fue desalojado de su medio por el progreso y que optó por radicarse en las orillas de la ciudad. En ese ámbito valido de su vitalidad, de su agudeza y su cuchillo adoptó una actitud agresiva contra el medio. Su personalidad está constituida por las siguientes valoraciones: macho, rencoroso, guapo; con un fondo de nobleza resabio del culto hispánico del honor. Además, su solemnidad gauchesca le hacía señor y amigo. Cuando asume una actitud agresiva o ma-

ta, lo hace creyendo que defiende una causa. Nunca gratuitamente ni por interés material. Es el Martín Fierro de la literatura gauchesca, el arquetipo de la sociedad de las orillas de la ciudad, donde siempre se manifestó admiración por el gaucho". (1970: 264)

En cuanto al compadrito, Mascia lo considera como:
El compadre –personaje admirado y respetado–, pronto tuvo imitadores. Así surgió el compadrito, como consecuencia de una frustración, porque no era fácil lograr la personalidad y proyección del compadre (...) Para comprender el advenimiento del compadrito es necesario tener presente tres cosas:
1. La admiración y respeto que se sentía por el compadre.
2. La admiración patológica que tenían las mujeres por el bailarín de tangos y,
3. la superioridad del extranjero en la convivencia ciudadana.
(...) El compadrito sabía que tenía que imponerse en el medio para conseguir mujeres y lo va a lograr mediante cuatro recursos:
1. Haciéndose gran bailarían
2. En la seducción hechicera de su físico
3. En su simpatía, su labia, maneras finas de actuar y,
4. En el desarrollo del espíritu reo. (1970: 278/279)

La distinción realizada por Alfredo Mascia muestra, nuevamente, cómo se borra al negro de los orígenes del tango al reconocer como sus principales hacedores al gaucho

–encarnado en el *compadre*– y al inmigrante, símbolo del ciudadano moderno. Para ello, recrea la figura del *compadrito* posicionándolo como el "simulador", aquel que engaña a las mujeres para orillarlas a la prostitución.

La comparación que hace el autor del *compadre* con Martín Fierro, pese a que muestra el *blanqueamiento* que sufre el tango, es muy acer-

tada, ya que de esa figura mítica gauchesca, se extraerán los atributos que representa la masculinidad del *compadrito* como figura simbólica de la identidad nacional. Si bien esto último lo desarrollaré en la segunda parte de este trabajo, quiero resaltar que el proceso descrito es comparable con el análisis que Gustavo Lins Ribeiro realiza sobre la importancia que inviste en la configuración de la identidad nacional brasileña la figura del héroe Macunaíma, creado por el escritor brasileño Mario de Andrade, con base en relatos y leyendas populares.

Para Lins Ribeiro, *Macunaíma* es representación del contacto cultural colonialista y la formación de los estados nacionales en el "Nuevo Mundo". En el héroe recreado por Andrade se encuentra, por un lado, el elogio a la diversidad cultural brasilera, donde se puede percibir el poder de la modernidad que induce a la fragmentación y ambigüedad, y por el otro, muestra las características de la derrocada autenticidad (2000:73).

Para los argentinos, nuestro *Macunaíma* es Martín Fierro, personaje creado por José Hernández en 1872, síntesis de la mitología gauchesca. Martín Fierro simboliza al hombre que, producto del dominio colonial, lucha para forjar una nueva nación. Así se crea una identidad basada en rasgos de carácter esencialistas, que intenta la frustrante búsqueda de autenticidad producto, como marca Ribeiro, de la simplificación inevitable de procesos históricos complejos (2000:61).

Si Martín Fierro simboliza al gaucho, considero que el *compadrito* tiene el mismo destino para el *ser* urbano. Como analicé en la primera parte de este trabajo, el compadrito representa la fragmentación sociocultural que caracteriza al proceso de consolidación del Estado-Nación. Tal diversidad pronto será recreada con el fin de establecer una síntesis de dicha dispersión. Es decir, se coloca al *compadrito* y a la *percanta* como figuras emblemáticas de ese proceso, recreando así una tradición sustentada en valores morales más relacionados a los ya configurados por la literatura gauchesca que a los que surgieron de las prácticas prostibularias que les dieran origen. Con todo, la distancia que se crea entre los imaginarios del tango al ingresar a la tradición na-

cionalista y su práctica concreta en las milongas rioplatenses, es la que le imprime al tango su sentido nostálgico.

Para comprender la conformación de tales construcciones es necesario distinguir la danza que se practica en las milongas –ya sea en el club de barrio o los ambientes prostibularios–, de la danza que se ejecuta en un escenario, ya sea que esté destinada a un público nacional o que se presente en gira por el extranjero.

Con el triunfo del tango en el exterior y la demanda de la élite por aprender la danza, se generan nuevos espacios que impulsan la profesionalización de la misma. En consecuencia los maestros de danza son quienes difunden tanto en el exterior como en los distintos espacios nacionales, los imaginarios hegemónicos del tango.

Reinaldo (60 años), maestro de danza de la ciudad de La Plata, me ayuda a visualizar las marcadas diferencias que existen entre los espacios de milonga y los que están relacionados al tango representado en los espacios del espectáculo, en particular cuando éstos últimos constituyen una fuente importante de ingresos económicos para los maestros de danza:

> "Mucha gente del tango se dedican a los extranjeros (Ríe) y bueno, ellos gastan, pagan, no tienen problema. Hay mucho verso, porque hay gente que no entiende nada, viene un japonés, hay brasileros, hay de todo y el ambiente se va cambiando y renovando. Yo creo que los extranjeros nos ayudan mucho a nosotros, porque son 8 millones de habitantes (Capital Federal) y la gente que anda en el tango siempre es la misma. Si yo voy a un lugar y a la otra punta de Buenos Aires, la gente es siempre la misma. Hay algunos que bailan hasta en tres lugares el mismo día. Nosotros hemos ido a tres lugares el mismo día y ya se ponen en contacto de acá y nos encontramos allá y tenemos amistades ¿viste? Y nosotros le damos ¿eh? No aflojamos, transpiramos la camiseta a donde sea".

El consumo del tango en el exterior no sólo redunda en una fuente de trabajo para las personas que se dedican a éste en forma profesio-

nal y como financiamiento de los espacios de milonga, sino también en un espacio potenciador de la reflexión acerca de los órdenes pertenecientes a las concepciones de dominio masculino instauradas en la sociedad. Esto último surge al ser cuestionados los sentidos incorporados al horizonte simbólico propuesto por la tradición nacionalista. Es decir, los imaginarios del tango (o en palabras de Reinaldo, el "verso") que se escenifican en el espacio del espectáculo nacional y extranjero marcan una diferencia respecto del danzado en los espacios de milonga. Ana María Castro (45 años), organizadora de la milonga *El Conventillo*, habla de la disparidad que existe entre las milongas que se organizan en Capital Federal como propuesta turística, y las que están alejadas de esos circuitos de consumo cultural:

> "Las milongas en Capital tienen muy lindo nivel, hay muchísimo respeto. Pero hay lugares que van netamente a mostrarse porque saben que va gente conectada con el espectáculo que le puede conseguir dinero. La forma como se visten es muy distinta, marcan una diferencia muy grande, no hay mucho lujo pero la vestimenta es cara. Ya no se baila con libertad, en ese tipo de ambientes no se baila bien: el grueso de la gente no baila bien, bailan como si le estuviera tomando examen. Esa es la sensación, estás muy tensa, vos te das cuenta que estás bailando con alguien que normalmente baila muy bien, pero que en un lugar donde lo están filmando o lo están mirando y sentís la dureza y bueno (...) hay gente que eso le interesa y va por eso".

En los espacios donde prima o se promueve el tango de espectáculo hombres y mujeres refuerzan los imaginarios que recrean al tango en torno de la reedición de las figuras del *compadrito* y la *percanta*. Esto es, como deja entrever Ana María, que las mujeres se visten con faldas cortas, medias de red y pronunciados escotes, como lo haría una prostituta de finales del siglo XIX, mientras que los hombres lucen traje y se peinan con gomina, en un estilo propio de las representaciones que se conciben del *compadrito*.

Lo expuesto se puede apreciar de forma explícita en los relatos de Beatriz:

> (...) "Cuando empecé a bailar tango acá en La Plata había una persona que me dijo, 'mirá si vos te vestís así no te van a sacar a bailar'. Yo iba vestida como estaba siempre acostumbrada a andar, en pantalones o con una pollera a la rodilla y digo 'y bueno si yo me tengo que vestir en minifalda con tajos a los costados no voy'. Y bueno, al empezar a ir a las milongas me di cuenta que no, que realmente el hombre que va a una milonga a bailar no le importa que estés con pantalón, con minifalda, con tacos bajos con zapatillas con tal de bailar; vos podés estar con un soutien, con una transparencia, con una minifalda como van muchas personas a Buenos Aires, mujer, que si no sabe bailar no la sacan para nada; por eso, hay que diferenciar mucho y eso a veces la gente no lo ve, a veces los hombres se van de boca".

Para Ana María y Beatriz aunque la gente sepa danzar, en los lugares de danza emparentados con el espectáculo "no se baila bien" porque hay otros intereses. Es en las milongas donde se puede apreciar la "otra" danza, el "otro" tango.

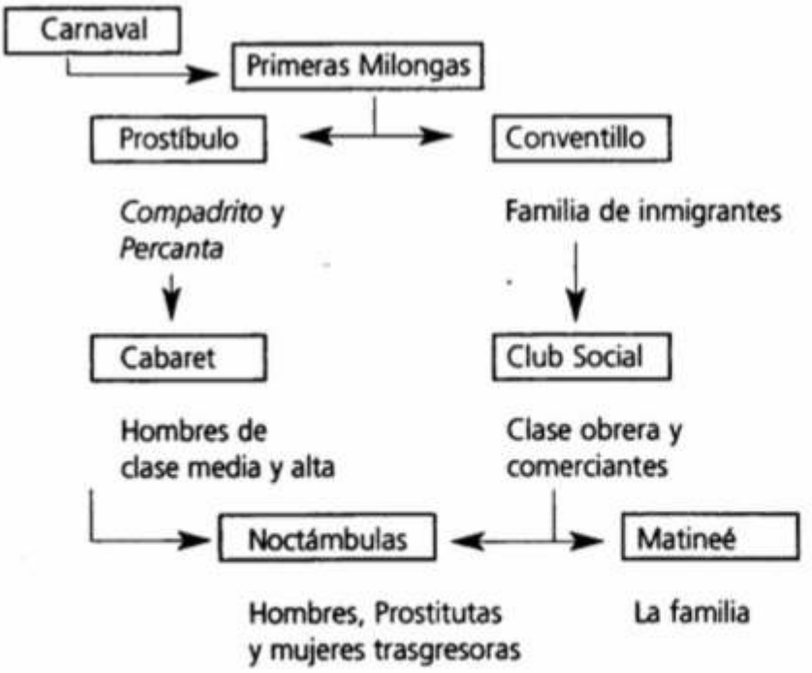
3. Milonga, cabaret y club social

Cuando analizo el período de *emergencia y conformación* del tango estudio sus espacios de reconstrucción simbólica, a saber, el carnaval, el prostíbulo y el conventillo. Continuando con la presente descripción en este apartado muestro cómo de esos lugares surgen el cabaret y el club social como espacios de la milonga donde se representa el tango en su período de *popularización*, y advierto cuáles son los sectores sociales que concurren a cada espacio (véase cuadro Nº 7).

Compuestas por sectores sociales marginales, las milongas del prostíbulo congregan a hombres que buscan relacionarse con mujeres fuera del ámbito familiar: en esos espacios, por tanto, la mujer es con-

siderada una mercancía. Como muestro en el cuadro Nº 7, de los prostíbulos devienen los cabarets. La diferencia que puedo establecer entre unos y otros hace referencia a los representantes de las clases sociales que los frecuentan. Al primero concurren los sectores marginales, mientras que el segundo recibe también hombres que pertenecen a las clases media y alta. Es en ese sentido en que se puede interpretar que "el tango es cosa de hombres".

Cuadro 7: Evolución de la milonga



Es en el cabaret donde los hombres de clase media y alta aprenden la danza y aprecian su letra y música. Considero importante esta última apreciación porque, si bien la danza del tango está prohibida, su música y letra comienzan a ser interpretadas en los bares masculinos de principios del S. XX. Oscar Bozzarelli (1972) registra entre 1913 y 1916 en la ciudad de La Plata 10 cabarets y 6 bares, donde se presentan tríos y cuartetos de tango para que el público masculino los oiga tocar:

Cuadro 8. Cabarets y bares de la ciudad de La Plata donde se ejecuta tango entre 1913 y 1916

CABARETS	Domicilio	BARES MASCULINOS	Domicilio
Café de la Flaca Isabel	32 e/ 2 y 3	Bar Colón	Diag. 80 e/ 49 y 50
El Espinal	63 e/ 18 y 19	Bar del Mercado	51 e/ 8 y 9
El Diamante	2 e/ 69 y 70	Café París	7 e/ 54 y 55
La Tucumana	32 y 2	Local	35 esquina 60
El Estribo	70 e/ 3 y 4		
El Gato Negro	2 e/ 69 y 70		
El Tropezón	2 e/ 69 y 70		
El Pensamiento	38 e/ 5 y 6		
La Bola de Oro	63 e/ 18 y 19		

Una vez que el tango conquista a los hombres de sociedad se le abren las puertas a otros espacios como por ejemplo las confiterías, comercios de carácter familiar donde mujeres y hombres se reúnen por la tarde a tomar el té consumiendo todo tipo de confituras. Es así como en estos lugares se puede escuchar (ya que no se danza) a orquestas, tríos y cuartetos interpretar tango. En estos. El que el tango sea practicado, en principio por los hombres de todos los sectores sociales produce que, poco a poco, se le permita a la mujer danzar en espacios públicos, ámbitos que hasta entonces le estaban vedados.

Otro de los espacios que el tango logra conquistar es el del cine. Hacia 1920 en la ciudad de La Plata comienzan a funcionar los cinematógrafos donde se exhiben películas mudas, que son musicalizadas por intérpretes locales contratados por los dueños de las salas:

> "Un programa de 1925 del Cine Select ofrece la primicia de tres orquestas separadas y la exhibición de pretendidas películas eróticas. A veces acompañaban musicalmente la trama, pero otras no. El público aceptaba esa dualidad: mirar una cosa y escuchar otra, incluso pedían sus piezas preferidas anotándolas en un papelito que hacían llegar a la orquesta por intermedio de un acomodador". (Bozzarelli, 1072:45)

Posteriormente, con la llegada del cine sonoro, las películas argentinas incluirán en sus relatos fílmicos no sólo al tango como expresión popular sino que narrarán historias donde el conflicto amoroso refiere al joven de clase alta, profesional liberal que se enamora de la más bella *percanta* de la milonga; la oposición familiar frustra el romance y la historia cierra cuando el protagonista encuentra a su antiguo amor en cualquier cabaret años más tarde, convertida en una vieja alcohólica.

3.1. Del conventillo al club social

Como desarrollo en el cuadro 7, considero a los conventillos –pensiones donde se albergan los inmigrantes, así como sectores marginales de la sociedad que no tienen acceso a una vivienda propia–, como uno de los primeros espacios donde se organizan milongas. Una vez que los migrantes consiguen una mejor calidad de vida mediante su incorporación al mercado laboral, abandonan el conventillo y se arraigan en la ciudad tendiendo a conformar colectividades que se aglutinan en barrios.

Al perder los lazos con su extensa familia los migrantes en su mayoría crean vínculos muy estrechos con miembros de su colectividad o país de origen, lo que lleva a que se fomenten la amistad y la solidaridad entre vecinos. Una de las principales instituciones que asume esas funciones de solidaridad y cooperación entre familias y vecinos es el club social cuyos antecedentes en la ciudad de La Plata son las sociedades de inmigrantes: en 1882 se funda la sociedad *Unione e Fratellanza* y la *Sociedad Española de Socorros Mutuos*, y en 1885 la *Unione de Operari Italiani* (véase Anexo II).

La creación de ese tipo de sociedades significa para el migrante ultramarino el apoyo que le proporciona su propia comunidad anclada en el país receptor. Para poder dimensionar su importancia rescato el análisis que Mariángela Rodríguez realiza sobre la construcción identitaria que crea la comunidad mexicana y chicana en California, Estados Unidos; en su libro la autora muestra que:

"Como consecuencia de la Revolución Mexicana, siguieron llegando mexicanos a los Estados Unidos y cada vez se daba un mayor desplazamiento de estos sectores de la población hacia el este de Los Ángeles. No obstante, en la misma proporción en que la segregación se establecía, también los mexicanos iban creando opciones en apoyo de su propia comunidad. Una de esas vías consistió en la creación de las sociedades de ayuda mutua, para apoyar a los necesitados. Éstas a su vez continuaron fomentando el orgullo de raza y constituían espacios fundamentales para el fortalecimiento de la identidad étnica (...) En el plano cultural el nacionalismo se ponía de manifiesto en las conmemoraciones de las Fiestas Patrias promovidas por los mutualistas; éstos eran espacios para hablar español y, para mostrar el orgullo de ser mexicanos ante una sociedad hostil a su cultura" (Rodríguez, 1998: 61/62)

Dada la descripción de la autora, no es casual que en un principio en esas organizaciones, si bien se fomentan las danzas regionales y los contenidos simbólicos que representan adscripciones étnicas, tengan que pasar unos 40 años para que el tango ingrese a esos salones de baile.

Entre 1882 (fecha de fundación de la ciudad) y 1976 se fundan 63 clubes sociales platenses que organizan grandes bailes de salón donde el tango es la vedette del encuentro. Como detallo en el cuadro del Anexo II, entre 1910 y 1940 se fundan 42 clubes que se suman a los 14 ya existentes, mientras que entre 1950 y 1970 se fundarán 7 clubes más. Esas instituciones en tanto clubes tienen finalidades de carácter deportivas pero, al originarse en sociedades de migrantes, se tornan herederas del objetivo que convoca a sus antecesoras: fomentar la cultura. Es por ello que la mayoría se proclama como "Club Social de Fomento Cultural y Deportivo".

Como proyectos cooperativos los clubes de barrio son guiados por un directorio compuesto por los miembros del club que, por lo general, según sea el estatuto de cada entidad, se renueva cada seis o cuatro

años. Si bien son solventados con el cobro de una cuota mensual a los miembros, se organizan bailes no sólo destinados a recaudar fondos, sino también como parte de las propias "actividades culturales". Herbert Pucatto relata cómo se organizaban los bailes de salón en el club social:

> "En los clubes, tenían comisiones de damas, las mujeres trabajaban y así ahorraban en el salón, limpiaban, pintaban (...) en definitiva tenían comisiones de damas y cómo trabajaban (...) y llegaba el día del baile y era la familia (...) Yo vivía cerca de un club que se llamaba Instituto en la calle 66, hacían un baile y ponían el pizarrón afuera, ya a la tarde se ponían grabaciones. Pero 15 días antes (...) los clubes hacían programaciones anuales, empezaba enero y había un librito donde cada club hacía su programación. Vos pasabas por el club y decía: "yo soy del Trío Puca Tango qué fechas tengo acá", tenía un baile por mes, dos bailes por mes, a lo mejor hoy me estaban dando un fecha que era para el 12 de diciembre, para todo el año. Tenías trabajo, entonces la gente se iba acomodando de acuerdo al presupuesto que tenía".

Como institución barrial al club social asisten las familias de clase media, ya sea obrera o pequeño comerciante de la ciudad de La Plata. Es por ello que muchos clubes están íntimamente relacionados con la actividad sindical y partidaria. Los hombres se reúnen a jugar a las cartas, al billar, la paleta o las bochas, generándose intensos debates sobre la vida ciudadana. En particular a mediados de la década de 1940, con la asunción al poder de Juan Domingo Perón, las comisiones de los clubes exhiben las fotos de Perón y su esposa Eva, las mismas que tendrán que descolgar cuando llega "La Libertadora", golpe militar de 1955.

Como demuestro en este análisis, el club social se mantiene por la actividad de sus miembros la cual gira en torno a la familia, es por ello que la danza que se practica en sus salones se divide según sean las características de la reunión, entre la que se practica en las fiestas domingueras de matinée y la que se lleva a cabo el sábado a la noche, es decir, en las fiestas noctámbulas.

Si bien a la simbología que expresa la danza en ambos espacios la analizaré con mayor detenimiento en la Tercera Parte de este trabajo, quiero adelantar que para que el tango sea aceptado y así forme parte de las concepciones hegemónicas de la sociedad, se "censuran" tanto su danza como su letra. Por "censurar" entiendo un proceso selectivo que conduce a borrar los sentidos que la marginalidad le imprimiera al tango. Esto es, en las milongas organizadas por el club social de las que participa la familia, se proscriben las figuras de danza de simbología erótica naciendo un tango caminado. Reinaldo marca esa diferencia:

> "Había clubes sociales donde venían grandes bandas y no se permitían 'ganchos'. A mí un día me echaron por hacer un 'gancho'. Eso fue en la Asociación de Jubilados, me llamaron y me dijeron no así no se puede bailar acá, se tiene que retirar, está bien me retiro (...) Después pasaron muchos años y yo di un curso en el Instituto de Previsión Social y esa persona que me llamó porque el presidente le dijo que me sacara, fue alumno mío".

Jorge (73 años) aclara la diferencia que existe entre las milongas relacionadas a la familia de las que congregan a sectores sociales marginales:

> (...) "El sábado prácticamente no era familiar. El hombre podía ir, la mujer no iba, la mujer de la casa, la mujer del hogar, mi mujer, se quedaba en mi casa ese día si yo iba, iba solo (...) Bueno, pero después, por ejemplo, organizaban un baile los domingos, un domingo que se le llamaba matineé, entonces ese ya lo hacían para la familia, para la señora que no podía mezclarse con las 'otras' señoras (...) Claro, porque aquellas eran las milongueras iban a todos los bailes, pero estaban tan bien dispuestas, no para salir todas las noches con distintos tipos, viste, pero dispuestas para bailar, después si de todos los tipos que la 'castigaban' a ella le gustaba uno, bueno a veces también pasaba lo que te dije antes, que por ahí eran exigidas, bueno se borraban de alguna manera o caían vencidas qué sé yo, no sé (...) Claro, porque

el domingo era más familiar, por ahí ni aparecían esas "otras" (...) el tipo del tango era lo mismo, en la parte musical digamos (...) había un montón de tipos que cuando iban a entrar se metían a un lugar, una habitación que estaba cerca de la puerta y dejaban el revolver (...) igual no pasaban las cosas que pasan ahora porque realmente, realmente, era para defensa personal (...) y a veces se armaban grescas y uno caía."

Como se puede observar en el relato de Jorge, en lo que respecta a la mujer los espacios de milonga están claramente divididos. Esto ocurre no sólo con los días y la hora en que se organiza el baile de salón sino también con el club. Goyo (68 años) recuerda la diferencia entre los clubes "finoli" (de élite), los familiares y los marginales:

"Empecé muy de adolescente a mezclarme con todo lo que era el baile y los personajes de toda la ciudad de La Plata, pero te puedo decir que había lugares clásicos y los personajes tangueros de La Plata se mezclaban, en menos proporción por darle una denominación así. El atorrante que por ahí aterrizaba en un lugar medianamente 'finoli' *(refiere a la alta sociedad)*, pero eran más los 'finoli' que se mezclaban más en los lugares que no eran tan santos ¿no?, entonces se hacía una mezcolanza, pero de todas maneras, la mezcla se hacía en el baile propiamente dicho, siempre con respeto pero existía la diferencia (...) El de la pilcha de cuello duro no era la misma del que iba de saco y corbata pero por ahí el pantalón arrugado. Te digo esto para mostrarte cuáles eran las diferencias a la vista o sea, esto insisto que no da para más porque a partir de esa mezcla sacamos los lugares, establecemos los lugares. *La Vaca Echada*, *El Cajón*, por nombrarte los más, cómo se dice en la jerga, 'piringundines'. Y después estaban las confiterías aunque en algunas fiestas patrias o conmemorativas en febrero *(se refiere al carnaval)*, estaba el *Jockey Club*. Después a nivel no tan específico estaban los bailes que organizaba el Normal, el Hipódromo, donde iban todas

las chicas del Normal, organizaban, ¿viste? (...) Después se hacían bailes en lugares que hoy ya no existen, por ejemplo ese que es risueño, *La Vaca Echada*, *El Cajón*. Después uno que estaba por la calle 23 y 60 *El Porvenir* que le decían"el rancho de goma", porque tenía dos por dos y se metían 7 mil tipos y mujeres y había siempre el que dirigía que era medio pesado, propiamente. Estaban las matineé muy lindas de *Ateneo Popular* y pequeños clubes que no eran notorios en cuanto al baile que cada tanto se mandaban una reunión. *Almafuerte* que está enfrente de la avenida donde era el palacio de Almafuerte (...) después se disfrutaba muchísimo hacia Berisso y Ensenada, incluso dos clubes que son muy añejos en City Bell *El Argentino* y el *Atlético City Bell* ¿sabés lo que tenían? Había ritos, digamos, cada barra tenía su rito, nosotros, por ejemplo, nos juntábamos en la casa de un sastre en el sótano a la tarde del sábado pero no sólo escuchábamos tango, los jóvenes en aquella época teníamos un gran conocimiento del tango, de las orquestas, de los temas, de los cantores, se conocía mucho, en cambio ahora los chicos el rock y nada más, o sea, cada cosa en su época; y ahí nosotros no sólo escuchábamos tango, sino escuchábamos buen jazz, Glen Miller, yo te voy pintando lo que era la juventud no tanto tanguera sino bailarina".

Goyo muestra las diferencias sociales de los bailes de salón que caracterizan el período de *popularización* del tango, donde la élite platense asiste al Jockey Club, el Normal y al Hipódromo y la clase baja se congrega en los clubes que se sitúan en las afueras de la ciudad (Véase Anexo I, mapa 2). Herbert Pucato, también describe esa situación, haciendo hincapié en los "bailes guerreros":

"Acá en La Plata hubo lugares que fueron clave, vos por ejemplo decías el baile de *Reconquista*, 41, 15 y 16, era un baile guerrero, cuando yo te digo guerrero, era un baile donde iban las chicas, iban los muchachos, a ver quién me gusta, a ver quién me gusta

¿no? Después había unos bailes que se llamaban del *Volcán*, esto es como si vos ponés en un colador la gente y la colás, te queda arriba la alta sociedad que era la que estaba acá en el *Club Universitario*, el *Jockey Club*, el barco del *Jockey Club* de Punta Lara, algunos bailes de *Gimnasia*, esos eran más populares, los bailes de *Estudiantes* eran un poquitito más nariz para arriba, cambiaban los conjuntos, ellos los de *Estudiantes* traían a Fresedo, por ejemplo, *Gimnasia* te traía D'Arienzo, la gente que llevaba Fresedo y la gente que llevaba D'Arienzo era completamente distinta; D'Arienzo llevaba todo lo que era pueblo y te hacía un desastre, te metía gente ¿no? Fresedo salía de una confitería que tenía y se llamaba *Rendez vous*, que tocaba un violinista que era de acá de La Plata que se llamaba Lopérfido donde yo toqué con él mucho tiempo en el cabaret, y salía nada más que para hacer bailes de la alta sociedad, una orquesta para la sociedad, no para el pueblo. Y acá los que dictaminaban todo eran los clubes porque, por ejemplo, la orquesta de fulano de tal iba al club *Reconquista*, ahora, al otro sábado esa misma orquesta a lo mejor te iba a tocar ¿a ver qué club te puedo decir? *Unión Vecinal*, la gente que iba a *Reconquista*, no era la misma que iba a *Unión Vecinal*, pero no la llevaba la orquesta, las orquestas tienen siempre sus seguidores que pueden ser 20, 30 o 50, pero el grueso lo tenía el club porque qué pasaba (...) vos decías ¡uy! Dan baile en el *Deportivo La Plata*, la familia no iba, el tipo que iba a buscar una pareja, una piba, una cosa así, iba. La milonga era más masiva, iba mucha más gente, diversa, ibas al *Club Uriburu*, calle 23 41y 42 y era un baile de rompe y raje; claro (...) vos ibas a un baile de *Villa Ribera* y ahí a veces, terminaban a los tiros. Yo me acuerdo un día que nosotros nos pusimos contra la pared, en la saliente que tiene porque se habían agarrado a tiros y nosotros estábamos ahí y se habían agarrado todos por una mujer, eran esos restos que quedaban de compadritos o cafiolos, los tipos se peleaban por eso, por una mujer, o dos mujeres pe-

leándose, por ejemplo en el *Club El Volcán*, por un hombre, pero agarrándose a puños en el medio de la pista. Había algunos bailes que eran medio peligrosos. Si vos querías ir con una compañía de la que vos mucho, este, no tenías que cuidarla porque a lo mejor te cuidaba ella a vos, no había problema, pero si vos ibas con esa noviecita que tenías del barrio que a lo mejor te pensás que te podrías llegar a casar, capaz que a algunos lugares no ibas. No te estoy generalizando pero había un porcentaje más grande de eso ¿sí?. Vamos a *Unión Vecinal*, vamos a *Aconcagua*, se iba a *Gutemberg* (...) La diferencia la hicieron siempre los clubes, las orquestas no. Pero hubo muchas instituciones que se fijaban, fulano de tal está tocando en tal lado, ese no lo podemos traer acá porque nos va a traer mal ambiente. Se fijaban dónde trabajaba un conjunto y eso no quería decir que el conjunto no fuese bueno, lo que pasa es que los seguidores eran distintos y la gente lo que no quería era que se le mezclara la gente".

Tanto en el relato de Jorge, como en los de Goyo y Herbert, se puede observar que el tango en su momento de *popularización* continúa vinculado a los sectores marginales que le dieron vida. Otra relación que perdura es la del tango con el carnaval; si bien los espacios de danza están divididos según sean los clubes que organicen los bailes de salón, esta división se rompe en las fiestas de carnaval. Roberto (78 años) pianista del *Trío Puca Tango* y Herbert describen la importancia que los clubes sociales le otorgan a las fiestas de carnaval:

Roberto: "Terminaban los corzos a las 12 de la noche y la gente se volcaba toda a los bailes, era una cosa hermosa porque la gente seguía".

Herbert: "Tiene razón Roberto. Vos sabés que se terminaban los corzos y a la una con la pala los tenías que meter adentro. Cada sector de su barrio, de su lugar, iba al baile que organizaba su club, todos en bandada, hasta las cuatro de la mañana eso era una locura, la gente se divertía, hoy no existe eso. Está bien, no

están los corsos, el carnaval ya no existe más, no tiene el aguinaldo el músico, el músico agarraba un mes como fue en enero y en aquel entonces hacía 15 o 16 bailes. Nosotros estamos haciendo hoy, porque somos un trío, pero antes esos bailes lo hacían unas orquestas de 15 o 16 músicos, era 'típica'[19] y otros 15 o 16 eran 'jazz', porque antes eran bandas las que había ¿eh? Pero no bandas como éstas que dicen son las de rock no, una banda donde había cuatro saxos, clarinete, trombón, contrabajo, piano, había unas bandas que te mataban y las de acá de La Plata menos de 12 o 13 músicos no tenían ¿sabés cómo sonaba eso? ¡Mama mía! (...) Para colmo los de jazz eran todos músicos del ejército y de la policía, porque eran instrumentos de viento y los mayores proveedores eran ellos ¿vos sabés cómo sonaba eso? No eran 15 músicos de la típica nada más, eran de la 'típica' y otros de la otra ¿sabés el trabajo que había para los músicos?".

El carnaval, como espacio libertario, permite que se transgredan los límites que impone la sociedad, Goyo relata cómo se produce ese cambio:

"Para que vos te dieras una idea de lo que eran las milongas de La Plata, para que vos tengas una idea, en el diario *El Día*[20], en la última página, la mitad para arriba eran las historietas y la otra mitad de la última página eran todos bailes o sea mirá la cantidad de gente que bailaba y llegaba a que actuaran a la vez tres o cuatro orquestas grandes de Buenos Aires y no era como ahora que actuaban 20 minutos (...) y eran muy pocos los clubes que perdían plata. Esa cantidad se duplicaba o triplicaba en la época de carnaval, ahí podías entrar a los bailes 'finolis', te ponías la mascarita y podías bailar con una chica del Normal o con la que quisieras".

19 Por "típica" se denomina a la orquesta de tango.
20 Diario Local de formato "sábana".

Nuevamente encuentro el sentido libertario que tiene para la sociedad el carnaval. En festejos carnavalescos se transgrede la división de clases y género que organiza a la sociedad. La gente se mezcla y el hombre puede danzar con la mujer que, bajo otras circunstancias, le es vedada; la familia relaja el control ejercido sobre la mujer quien se libera para danzar con el hombre que ella escoja.

El esplendor de los bailes de salón de los clubes sociales comienza a desvanecerse hacia fines de la década del 60 para prácticamente desaparecer en los 70. Si bien no se abandona su práctica, la cual continua ya sea de forma clandestina o en el entorno cerrado que permite la reunión familiar o de amigos, el tango pierde sus lazos con los sectores marginales que le dieron origen y con uno de sus principales espacios de gestación: las fiestas de carnaval.

1. TANGO *FOR EXPORT*: LA TRADICIÓN GOLPISTA

A lo largo de los capítulos anteriores he citado los diferentes golpes de Estado que se produjeron en la Argentina desde 1930, inaugurando lo que los especialistas denominan *la tradición golpista argentina*. Respaldada por las representaciones sociales de la mentalidad autoritaria, esta tradición atraviesa la historia político-institucional del país hasta 1983. Es por esto que en este apartado hago referencia a los eventos golpistas ya citados, para concluir con los acontecidos en las décadas del 60 y 70 y así explicar el largo y doloroso recorrido de la historia nacional inmersa en esta tradición.

Marcos Kaplan (1980) señala tres etapas de desarrollo de la autonomía militar. La intervención militar como:
-factor regulador durante las crisis, entre dos regímenes civiles,
-función tutelar permanente sobre la sociedad y
-poder autónomo total.

Estas tres etapas se comienzan a desarrollar en la tradición golpista argentina desde 1930, con la entrada en escena del "partido militar", esto es: un partido surgido durante la crisis del año '29 y que –sin tener existencia jurídica– ejerce un permanente y fuerte peso sobre la sociedad argentina en connivencia con la clase dominante, profundamente conservadora. La Restauración Conservadora –de hecho– acepta y fomenta el carácter autónomo del emergente "partido militar" (Kaplan, 1980).

Entre 1945 y 1955, la intención del peronismo de incorporar a las fuerzas armadas al proyecto nacional no logra quebrar la tendencia de autonomización heredada del período anterior. El período 1955-1982, se desarrolla desde la recomposición de la autonomización castrense y la tutela estatal. El logro de crecientes niveles de autonomía militar fue

favorecido por la actitud autoritaria de importantes sectores de la sociedad civil.

El año de 1955 determinó la proscripción del peronismo y la persecución de sus seguidores a partir de la instauración de un nuevo golpe militar. Los gobiernos democráticos de transición entre un golpe y otro, que se sucedieron entre 1955 y 1966, cristalizarán los argumentos sostenidos por Rabian:

> "El deterioro de la autoridad presidencial respondía –en buena medida– a las exigencias insatisfechas de los distintos sectores del capital y del trabajo, ante una crisis económica que en términos políticos se había vuelto inmanejable. Los efectos de este clima de desgobierno en el espectro político y en el ámbito castrense prepararon las condiciones que llevaron a la mayoría de los ciudadanos a aceptar una vez más la salida militar como la solución natural y más adecuada". (Rabian y otros, 1999:750)

En 1966 se inicia la fase burocrático-autoritaria del Estado Social. Esta se caracterizó por la exclusión política y la presencia de las corporaciones industriales en el poder[21]. Este régimen autoritario, fundado en la hipótesis de guerra interna permanente de carácter ideológico, importó el modelo articulado en el conflicto entre capitalismo y comunismo. La represión sistemática no se hizo esperar, el Estado –según el criterio de los militares gobernantes– se hallaba sumido en la conmoción interna de la inseguridad ideológica provocada por el comunismo y esto ameritaba la implementación de un vasto plan de represión en todo el país.

21 El Estado Social burocrático-autoritario partía de considerar que la única restricción al proyecto de desarrollo y modernización del país residía en el alto nivel de conflictividad social de la época, la forma en que se había realizado la inclusión de la masa obrera y la lentitud e ineficacia asociada a la política democrática-liberal ejercida por los dos gobiernos radicales que la precedieron. Sobresalía en este golpe un diagnóstico ingenieril de la política, una concepción organicista y corporativa del Estado en búsqueda de una comunidad reconstruida por un liderazgo conservador. Véase, El Estado burocrático autoritario de Guillermo O' Donnell. Bs. As, Ediciones Belgrano, 1981.

A pesar del éxito económico, el modelo burocrático-autoritario –caracterizado por un sistema de exclusión política-económica y despolitizante– no pudo superar la crisis de legitimidad con que había surgido y se vio confrontado a una nueva ola de movilización política. La creciente movilización de masas de comienzos de la década del 70 y la tan ansiada recuperación de la concertación social y de un pacto político de conformación más plural se conjugarán con factores externos e internos para llevar nuevamente a la clase dominante y a los sectores liberal-conservadores a proponer el "vacío de poder" como legitimante de un nuevo acceso al gobierno.

La Argentina de 1976 carente de toda movilización popular activa, confirma la primera de las tres teorías sostenidas por Kaplan (1980): la falta de movilización social que defendiera las instituciones democráticas contra la previsible intervención militar, no impidió la llegada del esperado golpe. Particularmente en 1976 es cuando el ejercicio de un poder autónomo de las Fuerzas Armadas –fuera y por encima de la sociedad y del propio Estado– se propone rediseñarlo a su imagen y semejanza, adquiriendo intereses y fines propios. Aquel no sorprendió a nadie puesto que el grado de politización de las fuerzas armadas que fueron capaces de lograr un movimiento totalitario, indica también hasta qué punto se ha hecho totalitaria la sociedad misma. En efecto, con el golpe del 24 de marzo no sólo el estamento militar argentino encontró el último paso hacia el más alto nivel de autonomía militar, sino que quedó manifiesto el grado de autoritarismo internalizado en nuestra sociedad. Este último golpe, sin embargo, no va a mostrar los habituales rasgos de la crisis pendular de posguerra –como sus antecesores– sino el propósito de desmontar el modelo estatal anterior. Esto es, el período de la tercera presidencia de Perón (1973-1976), proyecto cancelado con su fallecimiento.

A partir del golpe conocimos las más plenas y avanzadas manifestaciones del fruto degenerativo de la autonomía militar en su más cruda y desnuda expresión:

-la implacable aplicación del "decreto de aniquilamiento";

-la aplicación de una brutal metodología clandestina, ilegal y altamente autónoma;
-la actuación de los represores por encima de toda moral, que dirigieron sus métodos de captura y muerte sobre miles de personas que excedían el contexto de la llamada "guerra sucia"; cuya principal suciedad fue la incorporación pragmática de la tortura como eficaz método de información y ruptura del tejido social;
-la autonomía proclamada a través de los Grupos de Tareas que decidían directamente sobre la vida y la muerte de la víctimas secuestradas, y
-la certeza de estar excediendo todo cálculo en la muerte de miles de inocentes mezclados con un bajo porcentaje de culpables, culpables de simple oposición política perfectamente legítima.

La lucha antisubversiva comenzada en 1976 incurrió en el terrorismo de Estado que nunca hubiera sido posible sin un requisito fundamental: la plena autonomía militar en su suprema y más luctuosa manifestación, ejercida desde una doble capacidad de deliberación e intervención.

En 1976, con la llegada del "Proceso de Reorganización Nacional" instaurado por el golpe militar del 24 de marzo, se pone en marcha una de las etapas más oscuras de la historia argentina. Los "Años de Plomo" –al decir de algunos autores– están hegemonizados por los oficiales superiores de orientación liberal que reciben el apoyo del capital financiero internacional y los grupos del sector comercial importador. Un nuevo modelo de país se imponía. No sólo en lo ideológico-social, a través de una de las represiones más sangrientas y aberrantes que no encuentra antecedentes en nuestra historia, sino también en lo político-económico, pretendiendo una inserción del país en el mundo en consonancia con la nueva situación del capitalismo mundial. Las ventajas comparativas del sector agropecuario vinculado al capital financiero internacional; el aprovechamiento de los recursos naturales, abriendo la explotación de gas y petróleo a las compañías transnacionales y el proyecto de diversificación de los mercados comerciales, im-

plican un giro abrupto en las expectativas económicas del país (García Delgado, 1994).

En el marco interno, el creciente peso político de las fuerzas armadas y su influencia basada exclusivamente en la tradición golpista inaugurada en 1930, reemplaza su rol por el de "agente transformador" de la sociedad, como se asume en 1976. El tema de Malvinas cobra relevancia ante el temor de que la OTAN pudiera intentar extender su jurisdicción al Atlántico Sur y que Inglaterra fortificara las islas para aquel fin. Así, desde 1978 se transfieren prioridades. Del conflicto del Canal de Beagle a las Malvinas. La decisión de invadir Malvinas se apresura ante el contexto interno agravado por la conmoción social y el deterioro económico. El 2 de abril de 1982 jefes militares de las fuerzas armadas –los mismos comprometidos en el proceso de la "guerra contra la subversión interna" que dejó como saldo 30.000 desaparecidos– junto al propio presidente de turno, hacían efectiva la medida adoptada en febrero de ese año.

David Easton (1990) –representante del enfoque sistémico en política– sostiene que, ante los procesos de ingobernabilidad, generar un conflicto bélico con un actor social externo produce instantáneamente cohesión interna y adhesión hacia quienes toman esta iniciativa. Este es el caso de Malvinas. Donde el aparato estatal al mando de los jefes militares desvió hacia el conflicto bélico, su incapacidad de reconocer el fin de un régimen que adolecía de legitimidad, teñido con la sangre de los enfrentamientos callejeros, los secuestros, las torturas, la aberrante y sistemática violación a los derechos humanos.

La cúpula de las Fuerzas Armadas –con la patología que caracteriza a los grupos que mantienen en su cosmovisión un sentimiento de superioridad respecto de sus semejantes– no pudo evaluar ni aplicar con estrategia eficiente las "acciones debidas" que su profesionalidad "supuestamente" garantiza. Ineptitud e ingenuidad al creer que Inglaterra –colonialista y dueña de los mares por siglos– no reaccionaría. Ignorancia y arrogancia, al percibir a los EE.UU. como posible aliado, desconociendo de plano los vínculos que el país del Norte guarda his-

tóricamente con el Reino Unido. Incompetencia e incapacidad para evaluar el lugar de Argentina en el mundo, esperando recibir un apoyo que no podía mantenerse en la ambigüedad del discurso y la irracionalidad de una dictadura. El creer en un conflicto "redentor", expiador de culpas, contó con la complicidad de los dirigentes políticos que en un "cálculo egoísta" ponderaron la "causa nacional" por sobre el temor de perder la clientela política.

Malvinas, "causa nacional" para las Fuerzas Armadas incompetentes; los dirigentes políticos cómplices, y el pueblo argentino que sorpresivamente remitimos al olvido –por 24 horas– el terror de la "censura" sobre la vida, un 2 de abril de 1982.

Recuperada la democracia en 1983 tras la derrota en la guerra de Malvinas, el informe *Nunca Más* presentado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) al gobierno democrático de Raúl Alfonsín (1983-1989), expone con claridad extrema la situación de una nueva "categorización" para los ciudadanos argentinos recreada por el gobierno dictatorial, la figura del "desaparecido":

> "Si bien constan en los archivos de la CONADEP denuncias acerca de aproximadamente 600 secuestros que se habrían producido antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976, es a partir de ese día que son privadas ilegítimamente de su libertad decenas de miles de personas en todo el país 8.960[22] de las cuales continúan desaparecidas al día de la fecha. La metodología empleada fue ensayada desde antes de asumir el gobierno militar (Operativo "Independencia" en Tucumán). Se distingue de los métodos empleados en otros países por la total clandestinidad

22 Si bien hay documentados 8.960 casos de "desaparecidos", organismos de Derechos Humanos estiman que la cifra real asciende a 30.000. En el discurso que diera Hebe de Bonafini, como dirigente de la agrupación de Derechos Humanos Madres de Plaza de Mayo, en los actos de repudio al golpe de Estado en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires, el 23 de mayo de 1995, denuncia que: "el 24 de marzo significa la muerte de los sueños de 30.000 jóvenes" (:96). "Historia de las Madres de Plaza de Mayo" en Documentos Página/12. Bs. As, La Página.

con que se obraba; la detención de personas seguida de su desaparición y la pertinaz negativa oficial a reconocer la responsabilidad de los organismos intervinientes. Su período de aplicación es prolongado, abarca a toda la Nación y no se limita a los grandes centros urbanos". (*Nunca Más*:7)

En cuanto al argumento que utilizan los militares para justificar la represión en la lucha contra la subversión, el informe indica:

(...) "La lucha contra los 'subversivos', con la tendencia que tiene toda caza de brujas o de endemoniados, se había convertido en una represión demencialmente generalizada, porque el epílogo de subversivo tenía un alcance tan vasto como imprevisible. En el delirio semántico, encabezado por calificaciones como 'marxismo-leninismo', 'apátridas', 'materialistas y ateos', 'enemigos de los valores occidentales y cristianos', todo era posible. Desde gente que propiciaba una revolución social hasta adolescentes sensibles que iban a villas-miseria para ayudar a sus moradores (...) Todos en su mayoría eran inocentes de terrorismo o siquiera de pertenecer a los cuadros combatientes de la guerrilla, porque éstos prestaban batalla y morían en el enfrentamiento o se suicidaban antes de entregarse, y pocos llegaban vivos a manos de los represores". (:3/4)

Por último considero importante rescatar del informe las metodologías militares de secuestros como forma de detención ya que muestran las acciones del gobierno de facto hacia la desintegración de lazos sociales barriales y/o familiares:

(...) "Generalmente en los domicilios irrumpía una 'patota' o grupo integrado por cinco o seis personas en algunos casos especiales.

Los integrantes de la "patota" iban siempre provistos de un voluminoso arsenal, absolutamente desproporcionado respecto de la supuesta peligrosidad de sus víctimas. Con armas cortas y

largas amedrentaban a éstas como a sus familiares y vecinos. Previo al arribo de la "patota", solía producirse en algunos casos el "apagón" o corte de suministro electrónico en la zona en que se iba a realizar el operativo.
La cantidad de vehículos que intervenían variaba, ya que en algunos casos empleaban varios autos particulares (generalmente sin chapa patente); en otros contaban con el apoyo de fuerzas regulares, las que podían estar uniformadas, en camiones o camionetas identificables y, en algunos casos helicópteros que sobrevolaban la zona del domicilio de las víctimas.
La intimidación y el terror no sólo apuntaban a inmovilizar a las víctimas en su capacidad de respuesta ante la agresión. Estaban dirigidos también a lograr el mismo propósito ante el vecindario. Así en muchos casos, se interrumpió el tráfico, se cortó el suministro eléctrico, se utilizaron megáfonos, reflectores, bombas, granadas, en desproporción con las necesidades del operativo". (:8)

La cohesión social se imprime a través de la apropiación simbólica de un nacionalismo patrio entre el que se inscribe al tango. A ese proceso es al que haré referencia en las páginas siguientes mostrando cómo los militares utilizaron al tango para reforzar sentimientos nacionalistas.

En consecuencia, para dimensionar la complejidad que encierra la incorporación selectiva de áreas simbólicas del tango a la tradición nacionalista y delimitar así el ejercicio de poder que ese proceso encierra, es necesario relacionarla con la exportación del tango, es más, son procesos inseparables ya que uno condiciona la conformación del otro. Los procesos de importación y exportación cultural están en directa relación con la construcción de la "cultura nacional", entendida como la producción de una élite gobernante que organiza sentidos sociales en función de determinados intereses políticos, al respecto Raymond Williams, aclara:

"Las decisiones acerca de qué es lo que se debe importar, y cuándo, son frecuentemente muy similares a los procesos de una tradición selectiva, cuando los elementos del pasado son deliberadamente reintroducidos o revividos (...) La exportación cultural (...) Típicamente es una función de dominio político o comercial relativo (...) En sus propios procesos conducen a nuevas formas de carteles culturales "multinacionales", incluyendo la implantación de formas con base nacional". (1994:214/215)

Durante el proceso militar se utiliza al tango, al igual que al folklore, para reforzar el sentimiento nacionalista. Esto es, para que el tango ingrese al horizonte simbólico que integra la identidad nacional es despojado de aquellas áreas de significado que lo facultan para comprender y marcar las diferencias. Se necesita de un tango homogeneizador, generalizado: se borran, por tanto, sus orígenes étnicos y sus características irónicas. Se convierte una danza nostálgica que rememora las prácticas idealizadas de un arrabal porteño cuyos códigos de comportamiento, lugares y personajes son imposibles de rescatar. El tango fantasía, es decir, preparado para el espectáculo que promueve la dictadura militar, está despojado de los atributos que le permitieran cuestionar los órdenes instituidos. En otras palabras, las prácticas represoras bajo las que se encuentra sojuzgada la sociedad.

El período analizado supone, por tanto, una concentración del desarrollo del tango como espectáculo, mientras que cae un velo sobre el tango practicado en las milongas locales ya que, con el fin de ejercer un riguroso control social, se desarticulan los espacios de reunión y, con ellos, las milongas que organizaran el club y el prostíbulo. Pero quiero remarcar al lector la cualidad relativa del "dominio político o comercial" que acentúa Raymond Williams al definir el proceso de exportación cultural. En este sentido el autor nos muestra, como así lo hace la historia en numerosos relatos, la imposibilidad de ejercer un dominio absoluto en los procesos de construcción de significados. Con esta obvia reflexión estoy haciendo referencia a que el tango, al ingresar a los circuitos comerciales nacionales y transna-

cionales, sufre una serie de resignificaciones que conllevarán importantes transformaciones al momento del *resurgimiento* de su danza.

2. Descorporización de la milonga

Cuando investigo las razones por las cuales se desarticulan las milongas como espacios de danza, tanto los entrevistados en mi trabajo de campo como investigadores que desarrollan el tema, consideran que la práctica desaparición de la milonga se debe al devenir de la moda. En particular, culpabilizan a la "invasión" discográfica estadounidense: a la irrupción del rock and roll hacia finales de la década de 1950. Sergio Pujol desarrolla esa línea argumentando que:

> "Por lo pronto lo nuevo está de moda. En la Era del Jazz, la música era moderna. En los años masivos del tango, era popular y nacional. Con Elvis y sus epílogos, la música se volvió joven. A comienzos de los 60, la música debe ser, antes que nada nueva. Joven y nueva". (1999:271)

Para el autor, el rock and roll desplaza al tango porque impone otra concepción de la danza, la de parejas "sueltas":

> "El rock and roll reinstala en el centro del ceremonial dancístico el placer de bailar. Paradójicamente, lo más sexual de las danzas modernas es la que parece estar menos preocupada por los efectos "secundarios" del arte de bailar: hay más libido en una "apretada" de bolero que en un "bailar suelto" del rock and roll. Muchos creen, sin embargo, que la separación parcial de los cuerpos hacen al baile más excitante. Su excitación excede el esquema de los bailes de pareja. Es una excitación que roza lo místico, extática como los derviches que giran y giran desprendidos de toda contingencia". (1999:260)

Como expresé, parte de esa hipótesis está presente en mis entrevistados, tanto Herbert Pucato como Roberto culpan a los arrebatos de la

moda por la casi total desaparición del tango en la década de 1960, así Herbert interpreta que:

"Lo que decayó fueron las formaciones, al no haber tanto dinero y al empezar el asunto de la tercer ola, Palito Ortega, Leo Dan, el Club del Clan[23]. Entonces los tipos hacían tres cuatro bailes por noche, estaba la televisión que les daba manija día, tarde y noche y los chicos estaban entusiasmados con eso. La primera vez que toqué con Sandro fue en el *Club Fomento Los Hornos*, después toqué una vez en *YPF* y después toqué en *Agrupación Cuatiá* (...) El tango se redujo porque había avalancha de eso (...) y el tango quedaba solito, no había figuras nuevas que salieran y la difusión se vino para atrás. Las grabadoras empezaron a darle importancia a eso, las radios empezaron a hacerse particulares, ya no eran las radios como Belgrano, El Mundo, Splendid que tenían los bailables. Si vos hablás con algunos de tus mayores te vas a dar cuenta que antes estaban los bailables en radio El Mundo, los domingos y los sábados a la tarde con orquestas en vivo, 15 minutos, por ejemplo Horacio Salgan y la Jazz San Francisco, 15 minutos cada uno. Después venía este (...) Ricardo Tantún y otro y así hacían dos o tres horas de bailable desde las 7 de la tarde y cerca de las 9 y pico de la noche, con orquestas en vivo, en la radio. Eso ya desapareció, desapareció la difusión de la radio, la televisión se dedicó a lo otro, acá lo que te dan, te dan, te dan y la gente consume, no saben si es bueno pero tiene tanta promoción (...) Para mí el bajón fue lo que te dijo él, lo que te dije yo, toda esa 'milonga' del rock, se cansaron de esto, porque es muy rico el pavo al horno pero comés hoy, mañana, pasado y te cansás y volvió otra vez ya la gente. Vos ves que junto con el tango desapareció el foxtrot, el paso doble, las orquestas melódicas que amenizaban los bailables, hasta las mismas jazz de-

23 Primeros intérpretes de rock and roll en Argentina.

Una punta que me ayuda a desenrollar la madeja que envuelve la paulatina desaparición de las milongas, la obtengo en diálogo con Ana María:

> "En la generación de mis padres el tango era la música con la que vivieron su adolescencia y juventud y luego lo que se hizo fue bastardearlo, yo personalmente pienso eso. Cuando te levantás te ponían la marcha militar y atrás un tango y más atrás los Chalchaleros *(Grupo Folklórico)*. Yo a los Chalchaleros no los podía escuchar (...) pero por qué, bueno porque de pronto se prestaron, digamos, no fue solamente que les usaron la música, hicieron buena guita *(dinero)* con eso. Eso te marca a fuego. Mientras que en la Universidad desaparecía gente, gente se iba del país y dale con los tanguitos y los Chalchaleros (...) yo creo que pasó eso con mi generación (...) y luego hubo un período de tratar de olvidar, porque es una generación que insiste en olvidar un montón de cosas".

Considero que asumir que una práctica generalizada como es la de danzar tango en una milonga se borra por el devenir de la moda, puede explicar algunos fenómenos pero no da cuenta del proceso total. El tango pudo, y de hecho así fue, perder la masividad que fue su característica de los años 40 hasta prácticamente promediar los 60, pero dicho argumento no alcanza a explicar por qué la gente que aprendió tango de joven, conoció a la que sería su pareja para toda su vida al son de un tango, conformó su grupo de amigos en un baile de club, deja de participar no sólo de las actividades del club de su barrio (entre ellas la organización de los bailes), sino también, de la danza.

3. Miedo y proscripción. Éxodo del club social

El tango se expande por los circuitos de consumo cultural en el exterior, las fronteras nacionales se tornan amplios muros sólo atravesados por el peregrinar de exiliados que huyen del régimen militar. En

consecuencia, quisiera detenerme en el análisis de algunas de las implicancias que tuvo para la sociedad argentina vivir sometida durante prácticamente dos décadas a políticas de difusión del miedo.

A los fines de mi investigación, me interesa rescatar del trabajo de René Girard sobre la violencia, su concepción de la función del poder judicial moderno. Antes de continuar, considero necesario asumir las críticas que se le pueden efectuar a sus interpretaciones, éstas son: que enarbola una concepción innata de la violencia y que, como parte de esa misma premisa, intenta desarrollar una teoría universal de la evolución social basada en la generación de un sistema judicial abstracto, partiendo de la base que las sociedades por el autor llamadas "primitivas", carecen de él.

Asumiendo dicha crítica, encuentro que René Girard (1993) en su análisis sobre la función de los ritos de sacrificio, asume que éstos, al igual que el sistema judicial moderno, tienen por función principal contener el proceso de venganzas desatado por la violencia. La diferencia entre ambos, señala el autor, es que el sacrificio (acto fundamentalmente religioso) tiene una función preventiva (moral) descargando su rigor sobre la víctima con el fin de expirar al culpable para detener el acto de venganza; por el contrario, el sistema judicial actúa sobre el culpable, racionaliza la venganza al posicionarse como el órgano con el poder legítimo para impartirla:

> "Si nuestro sistema nos parece más racional se debe, en realidad, a que es más estrictamente adecuado al principio de venganza. La insistencia respecto al castigo del culpable no tiene otro sentido. En lugar de ocuparse en impedir la venganza, de moderarla, de eludirla, o de desviarla hacia un objetivo secundario, como hacen todos los procedimientos propiamente religiosos, el sistema judicial racionaliza la venganza, consigue aislarla y limitarla como pretende; la manipula sin peligro; la convierte en una técnica extremadamente eficaz de curación y, secundariamente, de prevención de la violencia. Esta racionalización de la venganza, no tiene nada que ver con un arraigo comunitario

más directo o más profundo; reposa, muy al contrario, en la independencia soberana de la autoridad judicial, que está acreditada de una vez por todas, y cuyas decisiones ningún grupo, ni siquiera la colectividad unánime, en principio por lo menos, puede poner en discusión". (Girard, 1993:29-30)

Una sociedad sin justicia legítima, por tanto, queda sometida a vivir en el terror que implica el no contar con los medios para detener la cadena de venganzas. La nación azotada por el terrorismo de Estado no diferencia entre víctimas y culpables, el derramamiento de sangre parece no tener fin.

Como muestro principalmente mediante el informe de Conadep, los gobiernos militares orquestaron una campaña dirigida a romper los lazos sociales comunitarios recreados en los barrios. Esa represión tuvo profundas consecuencias en la población platense debido a la importancia que tienen en la conformación de la ciudad las Sociedades de migrantes y sus herederos, los Clubes Sociales. Los migrantes, en particular los ultramarinos que arriban en mayor número, tienden a congregarse formando barrios; como mostré, si bien los barrios no llegan a conformar guetos cerrados, incorporan prácticas comunitarias que se extienden más allá del origen étnico. En consecuencia, la represión militar, al atacar sistemáticamente esos lazos sociales, destruyó los cimientos en que se funda la sociedad.

En las entrevistas realizadas en mi trabajo de campo fue muy difícil que los entrevistados hablaran sobre la represión militar. Es tal el dolor que causa revivir aquellos acontecimientos que tuve que volver sobre la temática reiteradas veces y hasta cambiar el tópico del diálogo, para volver luego sobre él, dada la aflicción que, por momentos, sentían mis entrevistados al narrar esos acontecimientos. Tal es el caso de Mabel, viuda con 64 años de edad, que conoció a su marido en un baile de club y deja de bailar y escuchar tango sin precisar exactamente el porqué, pero que al preguntarle sobre el proceso militar, titubea, le cuesta encontrar los términos para expresar lo que vivió:

"(...) Ponían marchitas, no ponían el tango, así que no sé, eran marchitas militares. Ver pasear los tanques por acá en La Plata fue impresionante (...) Hubo violencia, andaban (...) fue impresionante (...) La gente por ahí entró en otra, con miedo mismo de salir, vaya a saber (...) Aparte hubo un tiempo que no se podía pasear a la noche, sino "chau", eso es lo que también pudo haber influido (...) y ahora vos ves lo que es la Plaza Islas Malvinas, pero antes era un Distrito Militar ahí, porque aparte la gente que vivía por ahí, no sabés era impresionante qué tremendo (...) eran bravos, bravos (...) mucha muerte, muchos inocentes".

Si bien Mabel no asocia directamente al tango con el proceso militar como es el caso de Ana María Castro, la presencia y represión de los militares en espacios públicos le infunden miedo y la orillan al encierro. En consecuencia, el club social se ve directamente afectado por el repliegue de la sociedad al ámbito privado ya que a finales de la década del 60 los bailes de salón prácticamente se dejan de organizar. Horacio Alfaro, secretario de cultura de la Federación de Instituciones Culturales y Deportivas del Gran La Plata, considera que este período histórico encierra una paradoja:

"Es paradójico lo que pasó con los clubes, porque los militares, como suspendieron todas las actividades políticas, necesitaban de instituciones sociales para mantener la relación con el pueblo, pero el club social de eso no participó".

Si bien los clubes sociales se conforman como instituciones ideales para entretejer redes sociales con el poder, en ese momento de gobierno de facto, como muestran el informe de Conadep y el testimonio de Mabel, el gobierno militar le teme a la unión familiar y vecinal y en consecuencia al club social. La propaganda militar que irrumpe en la programación de los canales de aire, tomados por las fuerzas armadas, infunde el miedo repitiendo el eslogan: "¿Sabe con quién sale su hijo?".

Alejandro (71 años) recuerda cómo, en principio, los jóvenes abandonan las actividades del club para que paulatinamente, lo hicieran también los mayores:

"Hay dos etapas, la etapa de la gente grande y la etapa de la juventud. La juventud es la que estaba más, digamos (...) es que la juventud es más revolucionaria, entonces, estaban contra los militares. En realidad yo también, ¡ojo! (...) no era muy revolucionario pero la juventud sí. Por eso te digo que ellos no iban mucho al baile porque tenían miedo, se reunían en secreto o iban a los bailes en secreto, en las casas de familia. Y la gente grande (...) mirá en esa época lógicamente era una época difícil ¿eh? Era muy difícil, de miedo (...) no se salía y si salías no se sabía si volvías vivo o no, entonces este (...) era el motivo ahí sí –nervioso se para, prepara mate, cambia de tema: Vos ¿ dónde vivís?".

Para el gobierno militar no hay víctimas, todos son culpables. La sociedad se disgrega, la única posibilidad de cohesión es mediante la recreación de imaginarios sociales inscriptos en la tradición nacional que tienen al tango como una de sus principales figuras.

En la ciudad de La Plata de los 63 clubes existentes, que en la décadas del 40 al 60 llegan a organizar milongas todos los fines de semana incrementándose el número en las fiestas de carnaval, al término de la década del 70, sus actividades se resumen a la renta que paga un comerciante por explotar el bufet y los pesos que junta la comisión directiva (por lo general compuesta por los únicos socios activos) con el alquiler del salón para fiestas particulares. El tango se queda, por tanto, sin uno de sus principales espacios de danza. Jorge, director del Club *Asociación Claridad* recuerda:

"Empiezan a cambiar los tiempos y cada vez menos la gente se acerca al club para trabajar gratis se van yendo. Para el año 70, setenta y pico ya prácticamente nadie quería hacer de mozo gratis, entonces la gente ya se empezaba a alejar de los clubes, ya

quedaba en los bufetes, como en los boliches, ya quedaban los borrachos. Yo, por ejemplo, que iba a tomar un 'vermú', prácticamente no voy ni al boliche ni al club o voy el fin de semana, no sé todo cambió. Lo que yo no te puedo precisar bien, bien, son las fechas, pero más o menos andamos por ahí".

Pese a que prácticamente se aniquila al club social, dos espacios donde se danza tango se sostienen: en 1976 se funda el *Club de los Abuelos*, que entre sus actividades recreativas organiza bailes donde sus asociados practican tango, y por otro lado se mantiene la intimidad del hogar o la reunión con amigos. Goyo, como otros, pese al temor que provoca la reunión en los tiempos de la dictadura, nunca deja de danzar:

"Esos fueron tiempos muy bravos, pero los tangueros y a los que nos gustaba el baile nos reuníamos igual, hacíamos reuniones clandestinas, se corría la voz y nos encontrábamos para bailar en el boliche de algún amigo que lo cerraba y ahí uno ponía la guitarra, otro cantaba o llevaba música y se armaba la milonga (...) yo nunca dejé de bailar".

Capítulo 4: Lazos de amistad

1. De la transición democrática al resurgimiento de la milonga

En 1983, y luego de la derrota en Malvinas como signo determinante del fin de las dictaduras militares de corte totalitario (esto es, la hipótesis de Kaplan –1980– del poder autónomo total) la Argentina retorna a la democracia que se sostiene hasta nuestros días. Transición democrática en un nuevo marco: el mundo globalizado.

Las notas distintivas de la globalización –como fenómeno mundial– particularmente afectarán a la Argentina por su condición de país emergente. La exclusión, ingrediente estructural de los países menos desarrollados inmersos en políticas económicas transnacionales privatistas, caracterizará a la Argentina de los 90: desestructurada, fragmentada, insolidaria e incluso anómica. Como contemporáneos de un proceso inacabado, sólo es posible describir las transformaciones que se comenzaron a producir en los elementos del Estado en la última década del siglo XX y a comienzos del nuevo milenio:

-la dimensión territorial propia del Estado moderno, se desdibuja en el concepto de transnacionalización promoviendo importantes resignificaciones en los conceptos de soberanía y autonomía estatal;

-un conjunto de fuerzas que interaccionan en forma combinada –a escala mundial– provocan restricciones a la libertad de acción de los gobiernos y los Estados, transforman el proceso de toma de decisiones políticas y alteran los marcos institucionales y organizativos con la modificación del orden legal y administrativo;

-se ha hecho más evidente la tensión entre el dominio formal de autoridad política de los Estados y los comportamientos reales del sistema político en los distintos niveles: regional, nacional y global;

-el manejo de la economía está signado por la internacionalización de la producción y de las transacciones financieras construidas en el marco del macromercado transestatal, un *mercado prácticamente virtual* como lo definen María Susana Bonetto y María Teresa Piñero (2003).
-el Estado ha delegado en el espacio privado funciones que le fueron propias hasta la crisis del Estado de bienestar: educación, salud, seguridad, y
-este Estado mínimo, como plantea García Canclini (1989) ya no es el núcleo aglutinador de la cohesión social. De allí la multiplicación de las ONG –organizaciones no gubernamentales– como espacios nodales de las demandas identitarias en la búsqueda de la reconstrucción de los vínculos sociales y la resignificación del espacio público y la sociedad civil. Al planteo del autor agrego la importancia, como muestro en esta investigación, del surgimiento de espacios intersticiales como es el caso de las milongas.

En este marco, en la última década del siglo XX se destaca un fenómeno que día a día adquiere mayor importancia: resurge la milonga como espacio solidario de reconstrucción de vínculos sociales. Cuando indago en los sentidos que inviste este fenómeno, encuentro dos miradas del renacer de la milonga que denomino como "positiva" y "negativa" respectivamente. La "negativa" retoma la tesis que afirma que la milonga resurge por el devenir de la moda, mientras que la "positiva" asume que el tango es parte constitutiva del "sentir" de los argentinos.

Para Juan, integrante del *Museo y Biblioteca Amigos del Tango* el resurgimiento de la milonga es producto de la moda y las nuevas formas que adopta la comercialización discográfica:

> "Antes *(refiriéndose a las 'décadas de oro' del tango)* para editar un disco tenías que ser un genio de la música; sólo los mejores grababan, cuanto mucho, un solo tema. Hoy cualquiera, aunque no tenga trayectoria, consigue que le editen un disco (...) se siguen pasando los temas que se crearon en el 20, 30, 40, hoy nadie compone tango (...) Los argentinos somos como los peronistas y los radicales *(los partidos políticos mayoritarios del*

país), pasan la música del 20, 30 y 40 o la de Piazzolla (...) Si tenemos de las dos cosas, la revolución que hace Piazzolla y el tango bailable, grabemos las dos, mostremos al mundo las dos ¿por qué quedarnos con una u otra? Espero que no, pero esto es una moda, no es lo mismo que con los que vivieron el tango en el 30, 40 y 50".

Desde una visión opuesta, Roberto, pianista del *Trío Puca Tango* considera que:

"No es una moda, el tango nunca va a morir porque viene de adentro, está en la gente (...) Yo bailaba el tango desde chico, a los 10 años ya tocaba el piano en una banda, antes que en el trío tocaba en un sexteto, cansado decidí dejar y puse el piano en venta (...) Un día que yo no estaba en casa vino una persona a comprarlo y mi mujer le dijo que yo ya no quería venderlo, ella lo dijo sin preguntarme. Me dijo que cómo lo iba a vender (...) menos mal, porque a la semana me llaman para formar parte del trío, en realidad somos tres músicos y dos cantores, en aquella oportunidad, como parte del show bailaba una pareja (...) Bueno, todo el reconocimiento que no tuve en mi juventud, lo tengo ahora; con el trío recorrimos toda la Argentina y hoy, que si bien a mí me conviene porque tengo mucho más trabajo, me siento mal porque no hay muchas bandas (...) Es una pena que no haya muchas bandas, somos pocos los que quedamos. Acá en La Plata estamos nosotros y un cuarteto (...) A Buenos Aires no nos conviene ir porque no te pagan mucho, los músicos la pasan mal en capital, va mucha gente del interior y no hay trabajo y lo poco que hay está muy mal pago; a nosotros nos invitaron a tocar en Capital pero no nos convenía, acá ganamos mejor y no nos tenemos que trasladar".

La diferencia que encuentro entre ambas posturas es que Juan es un estudioso del tango y su música y en cambio Roberto practica la danza desde la niñez e interpreta música para "ser danzada" en las mi-

longas de la ciudad. Esta distinción es importante para mi trabajo ya que el tango se revitaliza principalmente, por el auge que cobra su danza. La razón que encuentra Roberto para este fenómeno es que el tango "viene de adentro, está en la gente", pero ese sentir no remite únicamente a la simbología hegemónica del tango, expresada principalmente en los espacios del espectáculo sino, más bien, refiere a la experiencia que surge de las relaciones sociales que se establecen en los salones de baile. Estas relaciones son abruptamente coartadas por las políticas represoras de los gobiernos militares y difíciles de reestablecer en un modelo de país globalizado.

El fenómeno del "baile" en la milonga es comparable al estudio que realiza Amparo Sevilla sobre los Salones de Baile de la ciudad de México. La autora interpreta que:

> "Desde nuestro punto de vista, estos salones ubicados en barrios populares representan para los asiduos asistentes, entre los cuales encontramos obreros, comerciantes, empleados públicos y amas de casa, unos de los pocos lugares de encuentro y comunicación de creación y reproducción de identidades populares urbanas" (1998:222).

Continuando con su trabajo Sevilla analiza que:

> "Estamos viviendo, a mediados de la década de los noventa, una época de reestructuración de los ambientes sociales generados en los lugares públicos. Estos espacios de interacción sociales ofrecen diversas formas de poner en juego situaciones contrapuestas, pero que de hecho se dan combinadas, esto es: la individualidad/la colectividad, el anonimato/el reconocimiento, lo privado/lo público" (1998:236).

Teniendo en cuenta lo expresado, considero necesario en principio comprender a la milonga en la actualidad como práctica residual, para luego ir develando los sentidos que ella adquiere en su período de *resurgimiento*. Raymond Williams define que el proceso de "tradición

selectiva" tiene rasgos dominantes, residuales y emergentes. El primero representa lo socialmente establecido, es decir, lo hegemónico; en cuanto a lo novedoso o emergente observé sus cualidades en el nacimiento del tango; mientras que:

> "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente. Por tanto, ciertas experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante, son, no obstante, vividos y practicados sobre la base de un remanente -cultural tanto como social- de alguna formación o institución social y cultural anterior". (2000:144)

Como mostré a lo largo de este trabajo, las significaciones que conforman al tango como práctica cultural sufren diversas transformaciones, según cuales sean sus espacios de recreación, hasta incorporarse al horizonte simbólico propuesto por la Nación, esto es, hasta transformarse en representación idealizada del proceso de formación del Estado argentino. Como parte de ese proceso, en particular en el transcurso de la última dictadura militar, se desvincula al tango de sus productores, es decir, se desarticula su espacio generador y trasformador, se borra a la milonga de la esfera pública, privilegiándose los imaginarios que se conforman en el espectáculo.

Pero si bien se desarticula al club social al disgregar a la sociedad rompiendo lazos familiares y de vecindad, relaciones que caracterizan a esas instituciones, el tango continúa su danza en espacios reducidos, ya sean reuniones familiares y de amigos, o remanentes de aquellas grandes fiestas populares como es el caso del *Club de los Abuelos* de la ciudad de La Plata. Por tanto desaparecen los bailes de club pero perduran los sentidos sociales de solidaridad y cooperación que ellos fomentaban, ya sea en la memoria de esa experiencia, ya en prácticas concretas que escapan al control del régimen militar.

En la ciudad de La Plata ya no es el club social el que organiza la milonga sino que es un emprendimiento particular que renta el salón del club o de alguna otra institución. Por lo general, este tipo de proyectos no tiene por razón el lucro. Al ser la danza el motivo convocante de la milonga prácticamente no se consumen bebidas alcohólicas ni demasiado alimento ya que, si se come y bebe en abundancia, se pierden las condiciones necesarias para poder bailar. A esto se le suma el rechazo hacia la incorporación de algún tipo de show relacionado al tango, ya que implica el encarecimiento de la entrada y le resta tiempo a la danza. El comportamiento descrito muestra que, al menos en la ciudad de La Plata, la milonga no es un negocio rentable[24].

Al no ser un negocio rentable (sólo se recauda para el mantenimiento mínimo del espacio), en mi trabajo de campo encuentro que los organizadores y personas que conforman la milonga tienen por fin implícito o explícito recrear un espacio de reunión con "el otro". En el caso del *Club Everton* estos motivos son implícitos, si bien Omar Baldi, cantor del *Trío Puca Tango*, organiza la milonga para su sustento y el de sus músicos describe la milonga como:

> "Nosotros somos como una gran familia. Acá vienen a bailar las señoras con sus esposos y parejas y a veces traen también a sus hijos y nietos. Festejamos los cumpleaños de todos, el otro día hicimos la fiesta de cumpleaños de "los abuelos" *(se refiere a Ángel y Ester Coccaro)* tienen más de 80 años y no sabés cómo bailan (...) todos los queremos (...) El año pasado tendría que haber visto lo que fue la fiesta de fin de año, nos pusimos todos en ronda y brindamos (...) intentamos fomentar un ambiente familiar".

En cambio en la milonga *El Conventillo* ese fin es explícito, Ana María Castro propone que:

24 Quiero aclarar que hago referencia a la ciudad de La Plata porque en Capital Federal la milonga es una fuente de recursos económicos ya que representa abultados ingresos de divisas extranjeras por la captación del turismo internacional.

"Acá yo creo que básicamente (...) es un problema de modelo, la gente está o se siente muy como golpeada. Acá ha venido un gobierno y ha dicho pues nada, las empresas estatales a la basura hay que privatizarlo, se ha dicho todo el trabajo que se hace acá es una basura hay que traer todo de afuera, digamos, entonces, lo ha ido amedrentando al argentino medio, al ciudadano del país (...) Porque si vos tenés a un país vencido, pero vencido desde adentro donde la gente no tiene expectativas de nada, el pueblo es mucho más fácil de dominar con basura, te venden un programa que es una basura, te venden proyectos que son basura, te pago sueldos que son de risa, te construyo una mansión en las Villas de Marsella, es un cambalache total y completo. Cuando vos tenés un nivel de agresividad tan fuerte entre la gente (...) la música ayuda a aligerar todo eso, en el tango hay mucho roce, mucho tacto, te tocás, te dejas tocar, tocás, yo de naturaleza soy toquetona y yo creo que la gente necesita que la toquen. Cada cual está en su mundo, entonces no hay mucha voluntad de aligerar todo eso, la situación es bravísima (...) porque la gente sigue quedando desocupada, si de alguna manera uno puede colaborar para que esa persona se tranquilice y después podés decir mirá fulano de tal ha puesto tal cosa. Vos viste que hay un proyecto para generar pequeñas empresas, que hace años que está trabajando el grupo de trueques, no sé, miles de cosas, donde la gente puede enterarse de que no es un problema personal, yo te digo los desocupados porque es una situación extrema, tipos con 45-50 años que están en la calle con perspectivas de toda una vida y con muchos años como para poderlos trabajar ¿no? Entonces, es desde ahí desde donde yo creo es importante el tango, después todo lo demás (...) vos me podés decir, bueno el folklore lo mismo, pero ¿sabés que no es igual? No hay tacto en el folklore, no hay contacto".

Por lo descrito, una de las principales características de las milongas en tanto espacios intersticiales, es decir no instituidos, es que no

tienen una dirección determinada, esto es, metas y objetivos claros, sino más bien principios generales que convocan a la participación. Es en ese aspecto que se torna relevante el papel que juegan los intelectuales (como muestro con Ana María Castro) como impulsores de los valores que orientan a la institucionalización de tales agrupaciones. En este sentido Antonio Gramsci abre una vía de análisis:

> "Cada relación de 'hegemonía' es necesariamente una relación pedagógica, y se verifica no solo en el interior de una nación, entre las diversas fuerzas que la componen, sino en todo el campo internacional, entre complejos de civilizaciones nacionales y continentales.
>
> Por ello se puede decir que la personalidad histórica de un filósofo individual se halla también determinada por la relación activa existente entre él y el ambiente cultural que quiere modificar, ambiente que rodea al filósofo y, al obligarlo a una continua autocrítica, funciona como maestro (...) es una relación de maestro-discípulo, filósofo-ambiente cultural en medio del cual se obra, en el cual se toman los problemas que es necesario plantear y resolver, esto es, la relación filosofía-historia". (Gramsci, 1986:35)

La orientación de los valores que deben primar en las relaciones que se establecen en la milonga no surgen de la imposición individualista de un hombre. Raymond Williams, en un intento por redimensionar y esclarecer el papel social de tales dirigentes, prefiere utilizar el término de "productores culturales", más que el restringido concepto de intelectual:

> "En todas las sociedades existen productores culturales, y tanto su grado de especialización como sus consiguientes relaciones sociales están históricamente determinados (...) No se trata únicamente de que la inteligencia, en el sentido más general, esté implicada en todas las actividades sociales y productivas, sino también que las "ideas" y "conceptos" –las preocupaciones espe-

cializadas de los "intelectuales" en el sentido moderno– se producen y reproducen en todo el tejido social y cultural: a veces directamente como ideas y conceptos, pero también, de manera más amplia, en forma de instituciones que los configuran, de relaciones sociales significativas, de acontecimientos culturales y religiosos, de modos de trabajo y de ejecución: en verdad, en todo el sistema significante y en el sistema que el mismo significa". (Williams, 1994:202/203)

Al respecto, Larissa Lomnitz (1994), realiza un trabajo donde resalta el importante papel que desarrollan los movimientos intelectuales europeos surgidos en el siglo XVIII, en la construcción simbólica del nacionalismo, en su proceso histórico de gestación. Teniendo en cuenta la importancia de estos *productores culturales* es que, cuando analizo la milonga *El Conventillo*, considero relevante el papel que juega su organizadora Ana María Castro, profesora de la Universidad Nacional de La Plata, en el mantenimiento y continuidad del espacio.

Para lograr tal fin Ana María propone tanto discursivamente como en su acción, fomentar la amistad y las relaciones comunitarias entre los que participan de la milonga –en particular en lo que atañe a la toma de decisiones en aspectos organizativos–, contra las prácticas motivadas por la competencia y el individualismo, principales generadoras de conflicto y, con todo, disgregadoras del espacio.

Al recuperar sus espacios de cohesión, el tango y su danza vuelven a investirse de sus atributos primigenios, a saber: la fuerza de su ironía que lo faculta para reconstruir imaginarios sociales que nos muestran el espacio social que ocupamos. El tango nos ayuda a situarnos, por tanto no es casual que resurja su práctica con el advenimiento de la democracia, ya que la transición a un nuevo modelo supone una crisis social que implica el reestablecimiento de pasadas prácticas sociales, así como el surgimiento de nuevas que conducen a la necesidad de buscar formas de comprensión para poder integrarnos a la cambiante configuración de poderes que conforma la sociedad.

2. La milonga: asociación amical

Del análisis emprendido considero que es importante destacar que la milonga se presenta como un espacio que responde a la necesidad social de restablecer relaciones resquebrajadas por las sucesivas crisis societales y el marco globalizado de la sociedad contemporánea. Pero es necesario aclarar que las milongas que actualmente resurgen perdieron el carácter de instituidas en la sociedad, nivel que alcanzaron en su momento de *popularización*. Por el contrario, las milongas que se practican en el caso que analizo en la ciudad de La Plata son, en términos de Williams, formaciones sociales que, en cuanto tales, se distinguen de las instituciones formales. Para definir tales agrupaciones con mayor rigurosidad, recurro a la conceptualización propuesta por Eric Wolf:

> "El sistema institucional de poderes económicos y políticos coexiste o se coordina con diversos tipos de estructuras no institucionales, intersticiales, suplementarias o paralelas". (Wolf, 1980:20)

Dentro de la categorización que el autor establece, quiero hacer énfasis en las sociedades cooperativas que se conforman por lazos de amistad. En el conjunto de estas relaciones observo, en particular, dos tipos, una de carácter emocional y otra instrumental. De los dos tipos propuestos por Wolf, las milongas responden a las agrupaciones solidarias que se establecen por relaciones de amistad:

> "Desde el punto de vista de la díada amistosa, la amistad emocional implica una relación entre un ego y un alter en la que cada una satisface alguna necesidad emocional del otro. Este es el aspecto claramente psicológico de la relación. Pero el hecho mismo de que la relación satisfaga un déficit de algún tipo en cada una de las partes, debería ponernos en guardia sobre los aspectos sociales de la relación (...) En este caso conviene considerar la amistad como una fuerza compensatoria". (1980:28)

Si bien el autor analiza la fuerza de este tipo de relaciones en: "agrupaciones solidarias como comunidades y linajes y en las que el tipo de estructura social inhiba la movilidad geográfica y social", continúa su argumentación sosteniendo que: "la amistad puede proporcionar, como mucho, distensión emocional y catarsis frente a las tensiones y presiones que impone el desempeño del rol". (1980:20/28)

Ya no son la familia ni la vecindad los lazos afectivos que convocan a la milonga. Esos tipos de vínculos se cortan cuando el club social deja de ser la institución que organiza, en forma cooperativa, las fiestas de salón y los bailes de carnaval. En la actualidad, encuentro que las milongas se conforman como asociaciones amicales, esto es, los vínculos sociales que se establecen se caracterizan por ser de tipo horizontal: se crea un pacto implícito que consiste en no hablar de la vida que transcurre fuera del salón de baile, se omite cualquier referencia a actividades que marquen la posición social de los interactuantes.

Sonia Abadi ofrece un esbozo de distintos personajes, relaciones y momentos que caracterizan a la milonga donde, también, hace referencia al pacto silencioso que prima en esos espacios:

> "Los bailarines sólo tienen nombre, a veces apenas un sobrenombre. Si uno quisiera anotar sus teléfonos en un índice irían a parar a la T. Como hermanos, todos llevan el apellido Tango. Fuera de la pasión por el baile, salvo unos pocos amigos, nadie sabe dónde viven, qué hacen, quiénes son". (Abadi, 2003:47)

Al comparar las milongas que selecciono para efectuar mi análisis, los vínculos afectivos que las caracterizan adquieren ciertas distinciones: en la milonga del *Club Everton* los lazos de amistad se forman entre parejas instituidas que rondan entre los 50 y 80 años de edad; mientras que las relaciones en *El Conventillo* se distinguen por su transversalidad generacional.

2.1. Club Everton: entre parejas

Como muestro en párrafos anteriores, con el relato de Omar Baldi,

a las milongas del *Club Everton* las conforman personas cuyas edades van de los 50 a los 80 años. En su mayoría son parejas que crean lazos de amistad. Ester Coccaro recuerda el festejo de su cumpleaños:

> "Cumplí los 80 años y me hicieron la fiesta en *Everton*, si vieras la fiesta que me hicieron, es una cosa que no me voy a olvidar hasta el día en que me muera. Ni cuando me casé tuve esa fiesta, una locura fue y toda la gente del *Everton* y todas las chicas armaron todo (...) Era una mesa larga hasta el fondo, tuvieron que poner un cartel porque si llegaban los de la municipalidad lo clausuraban, entonces hicieron un cartel grande "Feliz Cumpleaños Abuela", porque averiguaron que si era un cumpleaños no pasaba nada[25] (...) Sabía que me iban a festejar, pero no lo que han hecho, una torta (*pastel*) de película, los regalos, la torta, los abrazos (...)"

Las milongas del *Club Everton* se tornan espacios donde personas de edad avanzada, en su mayoría jubilados y pensionados, reconstruyen lazos sociales, como muestra Ester, de amistad; pero también encuentran pareja. Alejandro (71 años) gracias a establecer una pareja con Raquel, vuelve a bailar, práctica que abandonó por la enfermedad y muerte de su esposa:

> "Para mí el baile es lo más hermoso que puede haber, es mi hobbie. Yo desde muy pequeño bailé, sigo bailando, seguiré bailando. Después conocí a mi señora en un baile, seguimos bailando de casados, seguí bailando y hasta mucho tiempo (...) Después tuve mucho, mucho tiempo sin bailar, porque mi señora tenía un problemita (...) Ella no podía, daba dos o tres pasos y (...) y si yo bailaba con otra, tal vez no lo llevaba muy bien porque mi señora me comprendía todos los pasos que yo daba (...) Hace un

25 Se refiere al pago que toda fiesta privada que cobre una entrada debe efectuar a Sadaic por el derecho a pasar música. El cual queda sin efecto si la fiesta es sin fines de lucro o familiar.

año que conocí a Raquel y como mi nueva compañera nos llevamos muy bien (...) a ella le gusta mucho el baile y a mí también y bueno (...) con ella sí. Y bueno, claro, ella me está siguiendo a mí, claro, yo le estoy enseñando algunos pasos también, porque ella bailaba muy sencillo, al ritmo pero muy sencillo, sin ninguna figura, sin nada, entonces yo le estoy enseñando algunas cosas ¿no? Pero andamos bastante bien, bastante bien. Y bueno, nos gusta el baile y vamos al baile no sé hasta cuándo (...)"

Las personas que fomentan las milongas del *Club Everton* aprendieron a danzar en los tiempos dorados del club social, bailes de salón donde conocieron a sus parejas y amigos entre las calles que delimitan el barrio. Hoy, si bien desaparecen los límites barriales, la milonga ofrece la oportunidad de reconstruir parte de las relaciones sociales que se perdieron en el período de *descorporización*: fomentan la amistad y la unión de y entre parejas.

2.2. El Conventillo: entre generaciones

Al igual que en las milongas del *Club Everton*, en *El Conventillo* las personas restablecen lazos de amistad y pareja, pero de características diferentes. En el desarrollo de mi trabajo de campo en la milonga *El Conventillo*, encuentro que las relaciones se producen de forma transversal no sólo entre posiciones sociales, sino también generacionales. Ana María Castro define las milongas que organiza así:

"Yo creo que desde la milonga se pueden hacer un montón de cosas ¿Por qué? Porque de pronto parejas mayores se sienten jóvenes bailando lo mismo, estilos distintos, elegancias en unos y en otros pasan un trato agradable. No hay agresividad, no hay alcohol, vos no podés decir que la gente de tango sea alcohólica porque si se alcoholizan no se baila, primero no toman, por eso, porque no le podés seguir el ritmo, yo no digo que no haya gente que por ahí se alcoholiza pero yo diría que

es la minoría. Se habla mucho, vos vas a ver, no es que haya gente que vaya exclusivamente y gaste la pista de bailar; y después tenés mucha riqueza en la gente, hay gente que no puede dar lo que tiene en otros ámbitos porque está jubilado, lo dejaron sin trabajo. Por esto o por el otro y yo creo que estos ámbitos dan para que se recreen entre ellos, interacción entre gente que por ahí está buscando guías, por decirlo de alguna manera, que por ahí no lo tiene, que por ahí no tiene a los padres acá, que por ahí no tienen una figura a quien seguir (...) Y de pronto, la gente más grande pasan a ser papás de los más jóvenes y a la inversa los chicos jóvenes también, a lo mejor, les enseñan un montón de cosas. En cuanto a la relación con las personas y en cuanto a lo que a ellos les parece que pueden ser ciertas cuestiones, porque no se habla solamente sobre tango, se habla sobre un montón de cosas, desde concepciones hasta actitudes, pasando por una amplia gama ¿no?. Lo importante es que la gente no se va a llevar un problema a la casa, se habla de lo que se le dé la gana. Nosotros de ninguna manera promocionamos una discusión ni tenemos un tema del que hablar, cada grupo si tiene oportunidad se va definiendo por afinidades, así que (...) yo creo que acá la gente viene porque es como que tenemos un vicio de vernos, te sentís formando 'parte de'. La gente es gregaria, en otros lugares de reunión te sentís usado, yo te digo, a mí una cosa que me ha chocado terriblemente es la gente que ha quedado sin laburo *(trabajo)*, la gente que ha sido jubilada joven, tiene muchísimo para dar, gente que por ahí llega a los lugares amargadísima y bueno que resuelve hacer una práctica así de baile para ver si mejora la cuestión y vos vas viendo cómo esa persona va mejorando en cuanto a su relación, a lo mejor económicamente está igual pero se va sintiendo mejor, la pasa mejor, mejora su relación con la gente que hay a su alrededor. Mujeres que llegan solas sin tener ganas de darse a la vida ¿no? que de pronto, a sus 60

años, 65 años pueden integrarse a un grupo que a lo mejor hay gente de 20, gente de 40, gente de 70 en poco tiempo, ellos te lo dicen, 'bueno, estamos acá no para ir a tejer', bueno, 'el tango nos permite no terminar en una silla de ruedas'. Son gente activa, todavía se sienten bien y se integran. Y yo creo que eso es un poco lo que nos pasa a nosotros ¿no? Nosotros hemos juntado muchos amigos en esta cuestión de *El Conventillo* y creo que es lo que más nos atrae de todo esto".

Es necesario aclarar que ese "formar parte de" al que hace referencia Ana María no implica romper con el pacto de "anonimato" que rige en las milongas ya que, como analizaré en páginas siguientes, los temas de los que se habla no se relacionan con los problemas cotidianos que enfrentamos en la vida, sino más bien, con concepciones abstractas como "el amor", "la pareja", "la vida" y demás.

Como marco en la Introducción de este trabajo y remarco en este apartado, el primer día que entré a *El Conventillo* me sorprendió encontrar danzando jóvenes, adultos y mayores con edades de entre 15 y 16 años hasta pasar los 70. Actualmente son escasos o prácticamente inexistentes los espacios sociales donde puedan establecerse relaciones transgeneracionales. Por el contrario, y en particular en la ciudad de La Plata, los lugares de danza están muy segmentados: los jóvenes frecuentan "sus" bares y discotecas de los cuales quedan excluidos adultos y mayores. Carlos Terraza (28 años), músico y maestro de danza habla sobre la importancia del encuentro entre la diversidad de generaciones:

"Lo lindo que tiene la milonga es que son tres generaciones juntas, la mía, la pasada, la de 50, la de 60, la de 70 y más chicos que yo de 28, eso me parece alucinante, ese tipo de gente va. Es lo que provoca que la milonga tenga un buen clima, un lindo clima y se genere que puedan pasar cosas lindas adentro, es eso, que hay todo tipo de edad (...) Hay de todo, lo que pasa es que adentro no te das cuenta o te das cuenta como en la calle, en el centro, que ves

gente empilchada hasta las pelotas[26] porque tenés mucha plata o porque te cabe empilcharte y están los que van así nomás y tienen plata pero prefieren estar cómodos. Hay de todo, va el que trabaja, el que es 'cafishio', el casado, el que la mujer se queda durmiendo y sale con la libreta *(se refiere a la de matrimonio)* en la mano o la mujer también y van con la libreta así y cuando ven pasar un Pugliese y jodieron a la libreta[27]. El hecho de que vayan todas las edades, parece que no pero impone un poquito de respeto al desubicado o a la desubicada porque siempre tenés un poquito de criterio de las cosas, si bien no te importa nada, sí te importa no hacer el ridículo en un puntito de tu vida, si hacés el ridículo te van a mirar todos porque estás fuera de contexto. Por ejemplo, en la milonga hay mucho alcohol pero no hay borrachos, yo creo que eso lo logra la diferencia de edad, en un bar vas a tomar y salís agarrado de las paredes, por ahí, en una milonga no, tomás mucho pero no te vas borracho porque te autoconcientizás en ese momento. A parte ponete a pensar que vos re-borracha tambaleando no vas a poder bailar, disfrutar, te vas a quedar sentada".

La milonga se convierte en un espacio pedagógico de convivencia entre jóvenes, adultos y mayores que, en tanto tal, supone enfrentarme, en comparación con las milongas del *Club Everton*, a una mayor complejidad en las relaciones y vínculos sociales que se establecen. En principio es necesario sostener que el lazo principal que se produce es el amical. De mis anotaciones etnográficas en la milonga, rescato un comentario de Fernando, viudo de 42 años:

"(...) No sé bien por qué pero yo no puedo quedarme sin venir, aunque no baile en toda la noche yo tengo que venir igual, siem-

26 "Empilchada hasta las pelotas" es una expresión que refiere a una persona que utiliza la vestimenta de moda y/o muy costosa.

27 Por la expresión "jodieron a la libreta" refiere a que no se respetó el enlace civil matrimonial entablándose una relación extra marital.

pre son las mismas caras (*sonríe*). Pero yo aunque sea una vuelta me tengo que dar para charlar con uno, con otro (...) aunque me quede un minuto, no puedo dejar de venir (...)"

Fernando siente una imperiosa necesidad de ir a la milonga; basada en sentimientos de amistad, que van más allá de la danza misma. Como desarrollo basándome en Eric Wolf, las asociaciones de carácter amical suponen distensión del posicionamiento social. Andrea (25 años) se queja de este pacto de silencio evaluándolo como una actitud negativa:

"Es muy chusma el ambiente, una vez que diste un paso en falso y todo el mundo se enteró, porque siempre somos los mismos, se pueden sumar sí, pero somos 15 o 20 que nos conocemos y nos vemos en todas partes y todo el mundo conoce la vida de todo el mundo (...) Por ahí no sabés a qué se dedica pero cuántas parejas tuvo, seguro. Van a lo muy personal que es la parte interesante (...) No interesa si sos una profesional exitosa, que estás laburando (*trabajando*) en X lugar, que ganás bien, que te pudiste ir a vivir sola en un departamento o que te da para alquilar ¿a quién le interesa eso si es la parte exitosa de tu vida? Ahora "¿cuántos años le das a esa flaca? Porque no tiene lo que aparenta. Tiene más ¿vos la viste con alguien?" Bla, bla, bla, bla (...) Y la otra qué onda, que es arquitecta, que le va bien ¿qué le importa eso? Si es la parte generosa de la vida, está oculta".

Las relaciones que se entablan en la milonga excluyen alusiones, diálogos o cualquier referencia a las prácticas que dan cuenta de la posición que ocupa la persona en la sociedad. La existencia de ese código asegura que se mantenga la horizontalidad en las relaciones que se crean en la milonga, pero a su vez puede generar conflicto. En otras palabras, la principal razón de ese comportamiento la encuentro en que, indagar en la vida del compañero de danza, implica que se rompa la relación amical que permite que hombres y mujeres de prácticas y oríge-

nes sociales distintos se relajen uno en los brazos del otro, contacto que despierta un torrente de emociones que compartirá con su compañero amigo y, a la vez, desconocido. Maru (24 años) explica las razones por las cuales danza en la milonga:

> "Yo creo que estamos pasando por un momento en que la gente no se comunica mucho, como que estamos pasando por un momento en que está cada uno en nuestra historia, te das cuenta que por ahí las relaciones así, humanas (...) hay por ejemplo más divorcios, la gente cada vez se casa menos, yo creo que hay una necesidad de abrazo, si se puede decir así. El tango para mí es un abrazo, es eso. No sé cómo explicarte, es como que se está perdiendo el contacto entonces por ahí la gente se queda en el tango por eso mismo, porque en otras danzas no lo puede encontrar y en la vida misma tampoco. Entonces es una manera de sentir. Bailás dos tangos y (...) no sé, estuviste abrazada a una persona que por ahí no ves más o ni pudiste hablar o no tenés nada en común pero en esos dos tangos vos estuviste abrazada a una persona compartiendo algo con una persona,(...) es loco en ese sentido el tango".

Como el lector puede interpretar, Maru rescata la comunicación emocional que produce el tango como danza del abrazo. La importancia de lo expuesto estriba en que si bien esa carga emocional es la que provoca que se entablen relaciones afectivas sin necesidad de conocer a la persona con que se danza, también se transforma en un punto de conflicto que hace peligrar el espacio mismo de la milonga porque el abrazo en la danza despierta, entre otras, sensaciones eróticas que pueden consumarse en una relación de pareja que, llegado un grado mayor de intimidad, rompe con la relación amical y hace emerger las diferencias que marca la posición social. En el transcurso de mi trabajo de campo puede observar ese fenómeno reiteradas veces, es más, es muy frecuente la ruptura y conformación de nuevas parejas; prácticas que se producen bajo el manto de "cierto anonimato"; esto es, cuando se forma una

pareja, por lo general, la relación se mantiene oculta tanto de la milonga como del círculo social inmediato de los comprometidos.

Las justificaciones para mantener en el anonimato las relaciones de pareja que se originan en la milonga, coinciden en que se prefiere ocultarlas porque al explicitarlas se pierden oportunidades de baile: las mujeres comprometidas pierden oportunidades de danza porque los hombres no las invitan a bailar para no entrar en conflicto con su pareja; mientras que los hombres se ven limitados en la danza ya que las mujeres se distancian porque no quieren, a su vez, generar rupturas en la pareja. La situación descripta se agrava por el vínculo amistoso que prima en la milonga.

Con todo, el intento de mantener las relaciones ocultas genera por el contrario, como muestra el relato de Andrea, intrigas y habladurías que ejercen mucha presión en las relaciones de tipo amical que caracterizan a las milongas. Ella concluye, por ejemplo, afirmando que se forma una pareja cuando se observa danzar durante un lapso prolongado a dos personas, cuando en realidad únicamente sienten placer en la danza. Mónica, divorciada de 50 años, estableció una pareja de baile con Pocho, un hombre que supera los 60 años y danza tango desde joven:

> "Cuando bailo con Pocho me transporto, me encanta bailar con él, nos entendemos (...) pero lamentablemente él quiere cosas que yo no le puedo dar (se refiere a la concreción de una relación sentimental de pareja que trascienda el espacio de milonga). Yo voy a la milonga a bailar y el hombre que no entienda eso, yo ya no puedo bailar con él".

Si bien se tiende a justificar el anonimato en que se mantienen las relaciones de pareja porque se limitan las posibilidades de danzar, también es cierto que cuando se encuentra una pareja de danza, esto es, cuando se establece una conexión con una persona, se pierde en gran medida el placer de danzar con "otros". Maru continúa narrando su experiencia:

"A mí me pasó muchas veces que me he confundido y digo cómo me puede pasar esto con una persona si ni lo conozco y yo lo veo por la calle y no me provoca nada, y eso es todo. Bailando pasan cosas, no es que no pasa nada, pasan muchas cosas y creo ya que una vez que aprendés a manejar eso podés bailar tranquilamente. Pero al principio, que por ahí si te entregás cuando estás bailando, podés llegar a confundirte. Pero bueno, también depende de la historia personal de cada uno, yo siempre fui por ahí muy necesitada de cariño y es como *que por ahí* en el tango lo encontré (...) Por eso no puedo dejar de bailar, o sea, pasé toda una época en que no quise bailar más porque "no puede ser que me pasen estas cosas" y se me pasó, pero bueno, yo creo que es muy fuerte (...) Eso te pasa cuando lográs entregarte cuando estás bailando y yo creo que no podés dejar de bailar, si no te pasa eso va a ser sólo algo más, dar unos pasos y nada más, no te va a dejar nada a vos. Por eso es que hay gente que empieza a bailar y deja, porque yo creo que no han podido romper con eso, pero la gente que pudo romper la muralla que pone uno al principio cuando baila no deja de hacerlo. Hay gente que pasa. Yo desde que empecé a bailar vi mucha gente que ha desaparecido pero bueno, creo yo que es porque no vivió eso y por ahí no han encontrado el verdadero placer de bailar un tango y escuchar la música. Porque no sólo está en el abrazo, el abrazo no sería nada si no estuviera el tango. Creo que no hay que olvidar eso. Yo bailando con alguien puedo volar pero cuando estoy bailando un tango y un tango que me gusta y si no estuviese el tango por más que estuviera abrazada con Alain Delon no me pasaría nada".

Una de las consecuencias que conllevan las agrupaciones solidarias afectivas y por lo cual éstas pueden disolverse, advierte Eric Wolf al analizar comunidades cooperativas cerradas de América Central, es que:

"Hemos podido advertir que la envidia y la suspicacia desempeñan un papel esencial en el mantenimiento de la precaria igual-

dad de oportunidades de vida. La amistad en tales comunidades proporciona una forma de evadirse de las presiones a que se ve sometida la existencia, pero no basta para modificar la distribución de recursos". (1980:29)

La suspicacia que concluye en la intriga o genera habladurías, atenta directamente contra el espacio mismo de la milonga. Mientras que las milongas del *Club Everton* son conformadas durante cinco años por las mismas personas, en *El Conventillo*, como expresa Maru, observo que en el lapso de un año se producen recambios de personas: muchos abandonan la práctica de danza y el espacio se puebla con "caras nuevas".

Por lo expuesto puedo advertir que los conflictos en la milonga surgen en términos generales, por dos motivos:

-el establecimiento de parejas que trascienden el ámbito de la milonga, es decir, que se proyectan más allá de la danza, y -la competencia en la danza.

Las redes de la milonga con la sociedad se construyen, principalmente, a través de los maestros de danza. Para poder participar de la milonga es necesario saber danzar. En *El Conventillo*, a diferencia del *Club Everton*, las personas danzan un tango de academia ya que muchos no participaron de las milongas organizadas por el club social o reaprendieron a bailar debido a que abandonaron la práctica en el período de *descorporización*. Es por ello que la milonga se renueva por la afluencia de personas que toman clases con distintos maestros de danza.

La situación descripta posiciona a los maestros como los principales promotores del espacio. Lo expuesto ayuda a comprender las prácticas competitivas que se desarrollan en la milonga, las que se tornan más intensas entre los maestros de danza ya que compiten por la captación de recursos económicos: alumnos y trabajo en el espectáculo. Carlos Terraza, describe las relaciones de competencia que se entablan entre los maestros de danza en las milongas de la ciudad:

"Es muy difícil que una milonga prospere. Mientras que todos estén cuidando su quintita, esto no va. El único lugar que se

mantiene y, para mí, seguirá es "El Conventillo" porque está Ana y ella siempre está intentando terminar con la competencia entre nosotros (...) porque si todos nos uniéramos podríamos hacer una movida más grande. Si yo llevo a mis alumnos y todos los demás llevan a sus alumnos y los alumnos llevan a más gente podríamos contratar a una orquesta de Buenos Aires y armar una buena milonga, gratis, popular, donde vaya todo el mundo. Y eso captaría mucha más gente que no se anima a venir porque no nos conoce, pero eso no va a pasar mientras todos estén preocupados por su bolsillo".

En cuanto al espectáculo, los maestros de danza tienen como objetivo trabajar en ese espacio, en particular, en los circuitos comerciales del exterior. Cuando le pregunto al respecto Carlos Terraza afirma:

"Yo me quiero ir porque la plata está afuera. Acá podés bailar, vivir en Buenos Aires pero con un sueldo que sería lo mismo que laburar en una fábrica. Si querés triunfar económicamente, tenés que viajar. El fin mío no es viajar y vivir allá, el fin mío es hacer plata (...) me gustaría (...) obvio que tengo que lograr un montón de cosas primero acá, en Buenos Aires, para poder seguir el puente para afuera, pero pasando todas esas cosas para poder hacer el puente para afuera, sería viajar, hacer cosas copadas que me gusten, siempre haciendo lo que me guste, no obligado a nada, que me paguen, venir y decir, bueno, ya junté la suficiente cantidad de plata para ahora sí quedarme acá y pelearla acá porque tengo un resto guardado que me sirve para hacer un estudio o para invertir acá en algo".

La práctica de la danza se transforma, así, en una salida económica para jóvenes que no encuentran una fuente digna de trabajo en el país y buscan una mejor calidad de vida emigrando al exterior, pero siempre con la idea de algún día regresar y poder vivir en su país y con los suyos. Ese conflicto se profundiza si a lo expresado se suma la compe-

tencia que se genera en el perfeccionamiento de la danza ya que ésta, entre los maestros, proporciona el acceso a las élites sociales. Fernando Cristini, maestro de tango de 24 años, que se gana la vida como cartero, confiesa que:

> "Socialmente el tango está visto muy bien. Por ejemplo (...) es comparable con la música clásica, te podés sentar a hablar con un tipo importante, de mucha plata, de tango o es muy común que le guste y mirá si vos te ponés a hablar con un tipo de la villa, lo más seguro es que le guste hablar de la bailanta *(salones de baile popular donde se danza cumbia)* y te diga 'mirá el tango es una cosa de viejos'. Te permite accesos sociales que siendo cartero no te permitiría, por ejemplo acceder a determinado tipo de fiesta. Yo estuve bailando con la mujer del vicegobernador y yo como cartero más que para llevarle una carta no la hubiera rozado. Te aseguro que si hubiera tocado timbre me habría atendido la mucama o el ama de llaves, pero no la mina (*mujer*) y sin embargo he tenido la posibilidad de bailar para ella o con ella. O sea, te permite cosas, te permite accesos sociales".

Recapitulando, la competencia (en particular entre maestros de danza), la envidia, el ocultamiento de las relaciones de pareja, sumados a las sensaciones emocionales que despierta la danza, generan profundos conflictos que provoca el peregrinar de las personas que conforman la milonga, un peregrinar que en muchos es cíclico ya que se alejan por un tiempo para retornar a los brazos de la danza. Pese a eso, la milonga es un espacio que trasciende los límites generacionales recreando un círculo de hermandad donde las personas abandonan, por unas horas, la carga que les impone la sociedad, para permitirse sentir el abrazo del "otro". Ana María Castro resalta esa característica de la milonga:

> "La gente más joven de 25, 24, 20 años, ve que el tango le permite aproximarse mucho al otro. Yo creo que la gente joven fue la que descubrió la cantidad de piel que hay en el tango, eso a mí

no me llama para nada la atención. Y después yo creo que era importante que viniera por ahí porque no tienen tanta vergüenza de ese disfrutar de su sensualidad. Vos la podés actuar, la podés aparentar pero eso a mí me sirve. Y con respecto al caso mío (...) me di cuenta que me iba liberando de un montón de ataduras, porque te tenés que entregar a tu compañero, es una actitud de vida. Es cierto, vos podés bailar para saber hasta donde podés sentir la música y yo creo que está bárbaro y cuando tenés la suerte de poderlo bailar con tu pareja, bueno, es genial, realmente es genial, tenés una comunicación muy fuerte, cuando uno está mal se nota en la danza, el día que estás eufórico se nota también en la danza. Hay veces que yo me pongo a ver otras personas y me doy cuenta que tienen algún problema porque hacen los movimientos muy duros, y le pasa a todo el mundo (...) Yo creo que es una forma genial de incorporar energía, de comunicarte con los que están a tu alrededor y creo que es un punto de partida también para que se sigan ampliando ámbitos donde las relaciones entre personas sean muy buenas (...) En el tango no podés bailar solo. Entonces, ahí es cuando tenés que empezar a compartir y tenés, aunque sea por el respeto con quien bailás, pensar de a dos. Y cuando bailás con otra persona ya son otras dos y cuando vos te querés acordar, te integraste a un grupo, porque vas entrando en confianza con la persona que bailás y es positivo. Es positivo para uno, te permite mejorar tu propia valoración, tu autoestima en la medida que podés ir pasando esas pequeñas pruebitas. Son pequeñas cositas que las podés ir solucionando vos, que no dependen de nadie más y que no te tiran a matar, tratan de mejorar, uno te enseña una cosita así, el otro otra cosita así y así te van aportando y eso hace a la autoestima que es lo que está tan mal en este país".

Segunda Parte

Él no trabaja. ¿Para qué? ¿Para que en la primera de cambio lo metan preso? La china, sí; sale, se las rebusca, engaña a algún infeliz del Doch Sur, le saca la quincena o arrebata, al descuido, cualquier cosa de la puerta abierta de una casa. Pero para la yerba y el asado siempre trae. Para eso es mujer y tiene un hombre. Y una mujer como ella sólo tiene un hombre cuando lo puede mantener. Sino, anda sola.

(*La Pareja*, Aguafuerte de Roberto Arlt,
diario *El Mundo*, 1929)

Invención y "fantasía" del tango en la milonga

La Segunda Parte del trabajo que presento al lector, la dedico a develar los imaginarios sociales del tango que forman parte de la identidad de las personas que integran las milongas platenses estudiadas. Para emprender este análisis, en principio, discuto con autores que, a mi entender, estigmatizan al tango como práctica que perpetúa concepciones hegemónicas masculinas, sin cuestionar ese postulado. Los datos que obtengo de mi trabajo de campo me inducen al menos a relativizar esa generalización que pesa sobre el tango, sendero de análisis que confirmo mediante el propio compromiso con mi estudio: como mujer, en la milonga no me sentí sojuzgada, maltratada o dominada por el hombre.

Para poder comprender, entonces, las adscripciones identitarias del tango y discutir los sentidos naturalizados sobre esta práctica cultural, es necesario conceptualizar en términos generales la noción de identidad para así construir las características particulares que ella adopta en los períodos históricos por los que atraviesa la milonga. Mariángela Rodríguez define a la identidad como:

> "un proceso a través del cual el individuo se concibe a sí mismo en relación con el otro, a través de signos tanto de diferenciación como de reconocimiento". (1998:253)

Si bien la identidad, establece la autora, es un problema que se sitúa en una dimensión individual, las nociones de identidad individual y colectiva están íntimamente imbricadas ya que el proceso identitario cultural se entabla en:

> "un juego dialéctico entre los mecanismos de autorreconocimiento y heterorreconocimiento, autodiferenciación y heterodi-

ferenciación. Reconocimiento y distinción son pues las dos caras de la identidad". (1998:255)

Por lo expuesto comprendo que sólo se puede entender la identidad como una relación intersubjetiva, esto es, en un continuo y nunca acabado diálogo con la alteridad, donde están presentes las relaciones de poder. Ian Chambers asume que la identidad es un pasaje, un movimiento, cuya clausura es imaginaria:

"Este viaje, abierto e incompleto, entraña una constante fabulación, una invención, una construcción, en la que no hay una identidad fija ni un destino final (...) Así como la narrativa de la nación implica la construcción de una 'comunidad imaginada', un sentido de pertenencia que se sostiene tanto en la fantasía y la imaginación como en cualquier realidad geográfica o física, también el sentir de nuestras identidades es un trabajo de la imaginación, una ficción, una historia específica significativa". (Chambers, 1994:47)

Si bien la identidad social es indivisible de la conformación identitaria individual, a los fines analíticos y siguiendo la propuesta de Alberto Melucci (1982:64/66), puedo establecer que en el plano individual la identidad acciona como un proceso consciente de individualización, mientras que en su fase colectiva se manifiesta no tanto como una situación sino como una acción; por tanto, son los momentos sociales críticos los que ponen en evidencia la presencia de una identidad, a saber: cuando el individuo es sometido a una experiencia contradictoria, cuando pierde su pertenencia social tradicional, cuando entra a un nuevo sistema de normas.

Si bien Alberto Melucci centra su interés en el estudio de los movimientos sociales, su perspectiva de análisis es apropiada para dimensionar los momentos paradigmáticos que atraviesa la práctica del tango y que considero indispensables a la hora de analizar las adscripciones identitarias que se producen en los espacios de milonga.

Cuadro 9. Construcciones identitarias en la milonga

Períodos históricos de la milonga	Períodos de la historia política-institucional argentina	Construcción identitaria	Momentos Paradigmáticos
Emigracionario y Conformación (1880-1920)	La formación del Estado argentino (1850-1890) La consolidación del modelo conservador-liberal (1890-1916)	Diáspora	Proceso de conformación del Estado argentino (1853-1890)
Popularización (1920-1966)	La hegemonía compartida (1916-1930) El Estado de bienestar (1930-1966)	Nacional	
Desincorporización (1966-1983)	El auge de la córpora militar (1966-1983)	Transnacional de consumo	
Resurgimiento (1983-hasta la actualidad)	El Estado globalizado (1983-hasta la actualidad)	Nacional y transnacional: a)Reconocimiento b)No Reconocimiento c)Falso Reconocimiento	Transición democrática (1983-hasta la actualidad)

Como muestro en el cuadro 9, y desarrollé extensamente en la Primera Parte de este trabajo, establezco que cada período histórico de la milonga está comprendido en un espacio político-institucional, y signado por un momento paradigmático de la acción social que orienta la incorporación de los imaginarios que se producen en relación al tango. Ese proceso de conformación identitaria se construye en dos espacios de recreación del tango:

-el espectáculo: ventana por la que puedo observar el mundo simbólico instituido, esto es, las representaciones hegemónicas del tango, y

-la milonga: espacio donde se expresan diversidad de sentidos que conforman al tango y que por tanto, se sitúa como campo donde se crean y recrean sentidos que aceptan, negocian y/o se oponen a su producción simbólica hegemónica.

Considero que no reconocer los espacios de producción simbólica del tango provoca las siguientes consecuencias en las interpretaciones que se realizan sobre esta práctica cultural: como el espacio del espectáculo está en directa relación con el tango recreado para los circuitos de consumo culturales nacionales y extranjeros, se le otorga un rol determinante a esas dimensiones simbólicas, desestimando el papel que cumplen en la configuración imaginaria del tango, los sentidos que surgen de la milonga. Dicha mirada parcial produce que se refuercen imaginarios sobre el tango que lo conciben en una única dimensión: como expresión simbólica de dominación masculina.

Es por ello que, como se puede observar en el cuadro Nº 9 y como desarrollo en los sucesivos capítulos, considero necesario analizar desde sus orígenes los imaginarios que se configuran en torno al tango para evaluar qué sentidos son incorporados y cuáles rechazados en los procesos de construcción identitaria en sus dimensiones nacionales, trasnacionales y locales.

Capítulo 1: Cohesión y dispersión

La marginalidad y su espacio de reconocimiento

Como analizo en la Primera Parte de este trabajo, el nacimiento del tango se relaciona con la población marginal (nativa y foránea) que crea al tango en el último tercio del siglo XIX. Por esto considero que representan la conformación de un proceso identitario que interpreto, retomando a Stuart Hall (1990:225/226), como de *diáspora*: un proceso siempre incompleto mediante el cual construimos representaciones sobre nosotros mismos y los otros, según sea la posición que ocupamos en el espacio social, histórico y cultural, que se define por estar atravesado por el carácter traumático de la experiencia colonial.

Desde esa perspectiva, la identidad se construye mediante el desplazamiento de narrativas que expresan la incorporación de la experiencia de dominación. Tal incorporación, para Hall (:227/228) se produce mediante la acción de dos vectores que operan en simultaneidad: uno que gravita sobre la continuidad con un pasado cuyo centro está desplazado del espacio físico y simbólico construido por la Nación; y el otro que nos remite a la experiencia de la discontinuidad, la diferencia, la ruptura producida por el colonialismo, el traslado, la migración. Ambos, componentes de un mismo proceso que se torna representación sobre las formas que adopta el poder.

El tango como expresión cultural de la sociedad emergente de finales de siglo XIX, es producto de la confluencia de diversidad de narrativas atravesadas por la experiencia común de la dominación y el desplazamiento. Ian Chambers expresa claramente la situación del desplazado:

> "Venir de otra parte, de "allá", no es de "aquí", y encontrarse por lo tanto, de manera simultánea, "dentro" y "fuera" de la situación de que se trate, es vivir en las intersecciones de historias y

memorias, experimentando tanto su dispersión preliminar como su traducción consiguiente en nuevas disposiciones más vastas a lo largo de rutas desconocidas. Es toparse a la vez con los lenguajes de la impotencia y las posibilidades sugeridoras de futuros heterotópicos. Este drama, que rara vez se elige libremente es también el drama del extranjero. Expulsado de las fuentes de la tradición con la experiencia de una identidad constantemente amenazada, se exige al extranjero que se sienta cómodo en una interminable discusión entre una herencia histórica dispersa y un presente heterogéneo". (Chambers, 1994:20/21)

Uno de los principales promotores del proyecto "civilizatorio" de la generación del 80, enfocado a fomentar la inmigración principalmente europea anglosajona, fue Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) presidente de la Nación entre 1868 a 1874. Sarmiento, al juzgar la colonización española en América en comparación con la inglesa, define al aborigen y al mestizo en los siguientes términos:

"Muy de distinto modo procedió la colonización española en el resto de la América. Sin ser más humana que la del Norte, por aprovechar el trabajo de las razas indígenas esclavizadas, acaso por encontrarlas más dóciles también, incorporó en su seno a los salvajes; dejando para los tiempos futuros una progenie bastarda, rebelde a la cultura y sin aquellas tradiciones de ciencia, arte e industria, que hacen que los deportados a la Nueva Holanda reproduzcan la riqueza, la libertad y la industria inglesa en un corto número de años (...) ¿Qué porvenir aguarda a México, al Perú, Bolivia y otros estados sudamericanos que tienen aún vivas en sus entrañas como no digerido alimento, las razas salvajes o bárbaras indígenas que absorbió la colonización y que conservan obstinadamente sus tradiciones de los bosques, su odio a la civilización, sus idiomas primitivos, y sus hábitos de indolencia y de repugnancia desdeñosa contra el vestido, el aseo, las comodidades y los usos de la vida civilizada? ¿Cuántos años, sino

siglos, para levantar aquellos espíritus degradados a la altura de los hombres cultos y dotados del sentimiento de su propia dignidad?". (en Fidel López, 1957:344/345)

En cuanto a la población negra y al mulato, el ideólogo iluminista asume que:

"Desde luego debemos felicitarnos del diminuto y escaso número en que se halla entremezclada la raza negra entre nosotros; pudiendo esperarse, gracias a nuestra ley fundamental sobre la esclavatura, que desaparezca del todo este color que apenas se hace notar aquí, y que es preciso decirlo, suscita una innata aversión a la raza blanca, cualquiera que por otra parte sea la liberalidad de principios que distinga a sus individuos". (en Fidel López, 1957:340)

Pero si bien las esperanzas de Sarmiento con respecto a la inmigración están forjadas en un ideal de hombre abanderado por el progreso, la ciencia, la industria y el liberalismo, asume que el inmigrante que arriba al país dista mucho de lo esperado:

"El emigrado en la América del Sur sueña todos los días en el regreso de la patria que idealiza en su fantasía. El país adoptivo es para él un valle de fatigas para prepararse a vida mejor. Los años transcurren empero, los negocios lo van atando insensiblemente al suelo, la familia lo liga indisolublemente, las canas aparecen, y siempre cree que un día volverá a aquella patria de sus sueños dorados; y si uno entre mil vuelve al fin a ella, encuentra que la patria ya no es la patria, que es extranjero en ella y que ha dejado aquí posición, goces y afecciones que nada puede suplir. Así viviendo entre dos existencias, no ha gozado de la una ni puede gozar de la otra, sin ser ciudadano de ninguna de las dos patrias, infiel a ambas, extranjero en todas partes, sin llenar los deberes que la una o la otra le imponen a los que nacen y residen en ella". (en Fidel López, 1957:466)

Al negro, mulato, mestizo y europeo, situados en los márgenes de la urbe rioplatense de finales del siglo XIX, los une una historia signada por el desplazamiento. Ellos, desde un espacio geográfico común, conforman una identidad descentrada. El negro liberto y el gaucho (mestizo y/o mulato) construyen su identidad desde la traumática experiencia de la esclavitud producto del genocidio físico y cultural de la colonización que los arranca de sus tierras depositándolos en una ciudad ajena con pobladores que los someten a los más bajos servicios; mientras que el inmigrante europeo construye su pertenencia identitaria en remotas tierras soñando con algún día regresar a su suelo nativo.

Todos agentes socioculturales desplazados ya sea por la migración campo-ciudad o transnacional, que son rechazados por la sociedad rioplatense. Unos son perseguidos por las concepciones racistas que dividen a la sociedad por su pertenencia étnica; los otros, los inmigrantes europeos, por decepcionar a los grupos dirigentes de la sociedad de la época, quienes esperan al obrero especializado que conduzca al país al "progreso", y se encuentran con una inmigración mayoritariamente latina, de raigambre rural, con escasa o nula escolarización.

El *compadrito* y su componente "negro"

La milonga se transforma en un escenario donde puedo observar cómo el tango se construye como una práctica cultural que cohesiona a la sociedad rioplatense en gestación. Quiero aclarar que por cohesión interpreto un conflictivo y contradictorio proceso que encuentra su punto máximo en la etapa de *popularización* de la milonga. Por tanto, en los *orígenes y conformación* del tango y la milonga, comienza a gestarse la cohesión entre sectores marginales frente, o en directa oposición a las concepciones hegemónicas que regulan la sociedad rioplatense.

Las características conflictivas de ese proceso de cohesión se pueden observar en la figura del *compadrito* en tanto representación del hombre que habita los espacios prostibularios viviendo del usufructo y sometimiento de la mujer que es obligada por él a prostituirse. El *compa-*

drito es producto del mestizaje, procedencia que reniega en una búsqueda de su propia definición identitaria. Julio Mafud ahonda en los enfrentamientos sociales que protagoniza el *compadrito*, al definir el sentido que este último le imprime a la danza en la milonga y el tango:

> "la coreografía del tango fue la ironía y la burla más profunda y genial que se realizó en danza alguna contra la feroz censura moral de la época". (Mafud, 1966:37/38)

La conflictiva conformación de la identidad del *compadrito* se inscribe, por tanto, en la contradictoria creación de la danza: si bien su ejecución es imitación paródica de las danzas de los negros, rescata el erotismo propio del afroamericano; en cuanto a la presencia del gaucho, éste se sitúa como hombre de ciudad pero, paradójicamente, las figuras que crea en la danza simbolizan la lucha criolla a cuchillo que practican los gauchos, ya sean mulatos y/o mestizos; finalmente, del europeo toma el abrazo propio del vals pero el despliegue erótico expresado en la danza constituye un reto a las normas occidentales que regulan la relación entre los sexos.

En la milonga *canyengue*[28] que improvisa el *compadrito* no sólo se ridiculiza el candombe afroamericano sino que, al adoptar de este último su erotismo, la danza se inviste de una doble función social:
-pone en escena la dominación masculina metaforizada a partir del tango, y
-cuestiona las normas sociales que regulan la relación entre los sexos haciendo de la danza una consumación simbólica del acto sexual.

Para comprender esos sentidos es necesario enmarcarlos en los patrones de dominio masculino que rigen en la sociedad. R. W Cornnell, aclara que las concepciones sobre masculinidad /femineidad, en el sentido que le otorgan la cultura moderna europea/americana, surgen en el siglo XVIII, momento en que la mujer es concebida como ser in-

28 Véase la Tercera Parte de este trabajo donde desarrollo una tipografía sobre diversos estilos de danza en el tango y su desarrollo histórico.

completo o inferior al hombre (Cornnell, 1997:32). En consecuencia se incurre en un error si se reducen las relaciones de género a una medida biológica. Por el contrario, Cornnell muestra que el género es una práctica social que marca unos de los puntos de transición donde "el proceso histórico reemplaza la evolución biológica como procesos de cambio". Es por ello que el autor define que:

> "Cualquier masculinidad, como una configuración de la práctica, se ubica simultáneamente en varias estructuras de relación, que pueden estar siguiendo diferentes trayectorias históricas. Por consiguiente, la masculinidad, así como la femineidad, siempre está asociada a contradicciones internas y rupturas históricas (...) Dado que el género es una manera de estructurar la práctica en general, no un tipo esencial de práctica, está inevitablemente involucrado con otras estructuras sociales. Actualmente es común decir que el género intersecta –mejor dicho interactúa– con la raza y la clase. Podemos agregar que constantemente interactúa con la nacionalidad o la posición en el orden mundial". (1997:37/38)

El *compadrito* y su componente "blanco"

Mediante la destreza en la danza, el *compadrito* encuentra reconocimiento social equiparándose a los hombres blancos de la sociedad argentina ejerciendo todo su poder en el sometimiento de la mujer.

En su período de conformación la milonga es un espacio de dominio masculino. Al respecto quiero hacer notar que la migración interna de mediados del siglo XIX se compone principalmente de hombres –del interior rural– desempleados. Al mismo tiempo los inmigrantes ultramarinos dejan a sus familias en los países de origen hasta lograr arraigarse en el país receptor. En algunos casos no regresarán jamás y formarán nueva familia en estas tierras, abandonando a su suerte a la familia de su país natal. El movimiento migratorio tanto regional como transnacional, provoca desequilibrios en la balanza poblacional de las

ciudades, cambiando tendencias que sugerían un crecimiento femenino, hacia un marcado incremento poblacional masculino, como demuestro en la primera parte de este trabajo. Considero que la situación descripta es un índice por el cual podría comprenderse el incremento de la prostitución.

Sobre la incorporación de los órdenes masculinos hegemónicos, Pierre Bourdieu advierte que:

> "El trabajo de construcción simbólico no se reduce a una operación estrictamente performativa de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo (lo que no es poca cosa); se completa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos (y de los cerebros), o sea, en y a través de un trabajo de construcción práctico que impone una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo, que tienden a excluir del mundo de lo sensible y de lo factible todo lo que marca la pertenencia al otro sexo (...) para producir ese artefacto social llamado un hombre viril o una mujer femenina". (Bourdieu, 2000:37)

En la cosmovisión machista que prima en los espacios marginales descriptos, el hombre ostenta la conquista de la mujer o mujeres porque le otorga prestigio y lujos. Si bien no cuento con relatos directos de los hombres que conforman las primeras milongas, las prácticas que caracterizan a los prostíbulos y *piringundines* de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, son en gran medida legadas al cabaret (espacio que se desarrolla, en el período de *popularización* de la milonga). Astor Piazzolla relata cómo eran los músicos relacionados al cabaret:

> (...) "Debo decirte que el noventa por ciento de los músicos vivía con una mujer de cabaret y el ochenta por ciento de ellos, el que no era gigoló, le pasaba raspando. Y daban consejos al estilo "che, si no tenés guita *(dinero)*, no seas gil *(estúpido)*, sacale plata a fulana, yo te la presento, está buscando a un tipo". Las cosas

venían así. Y como la mayoría de los músicos estaba bastante mal de guita en aquellos tiempos el que no tenía una mujer tenía dos. El que no tenía un reloj de oro tenía un anillo con brillantes". (Speratti, 1969:54/55)

Dada las condiciones descriptas, la milonga es un espacio donde el *compadrito* encuentra reconocimiento social entre sus pares los hombres; esto es, mediante la danza rechaza la condición de marginal a la que es sometido por la sociedad de la época para formar parte del conjunto de "hombres auténticos" y en consecuencia, ser digno integrante de la sociedad. La milonga le ofrece al *compadrito* la posibilidad de recuperar su lugar entre "los hombres", atributo que la sociedad le niega.

Por tanto, quiero remarcar que si bien la danza en su momento de *conformación* perpetúa relaciones de dominación masculina, interpreto que a su vez goza, en el espacio de la milonga, de un atributo mayor: mediante su práctica el hombre marginal construye representaciones que forjan su identidad posibilitando, con todo, que reconstruya su espacio social integrándolo a la cultura de dominación masculina que organiza a la sociedad de la época.

El *compadrito* y su componente "gaucho"

La milonga como práctica cultural rioplatense se presenta como una ventana a través de la cual analizo rasgos de la conformación identitaria del sector marginal que la origina, ya que las primigenias milongas –donde emerge la danza del tango en tanto narrativa de agentes desplazados– se tornan espacios reflexivos donde negros, gauchos e inmigrantes europeos, construyen valores y signos orientados a reconstruir su identidad en una sociedad que los segrega. Por tanto, la milonga es un espacio de búsqueda de cohesión social entre los sectores marginales, donde se evidencia la conformación de la identidad bajo el régimen de la "cultura masculina", que reinterpreta mundos de significados donde se reeditan prácticas simbólicas de sojuzgamiento y dominación.

Un trabajo importante en el análisis de la identidad gaucha lo desarrolla Ondina Fachel Leal. La autora realiza su investigación etnográfica entre los gauchos que habitan la frontera de Brasil, Uruguay y Argentina. En su análisis sobre la relación entre masculinidad, honra y libertad con las representaciones gauchas sobre la muerte, Leal interpreta que la construcción de la identidad gaucha:

> "se establece desde ciertas dicotomías básicas: macho/ hembra, salvaje/ domesticado, campo/ ciudad, fuerza/ debilidad, naturaleza/ cultura, en torno a las cuales cada gaucho se define. Los gauchos son necesariamente hombres, y la virilidad es una condición para ser un gaucho. Domina al potro salvaje, identificándose al mismo tiempo con él, con la fuerza, con el poder y con la naturaleza. Montado en su caballo, solo, a campo abierto, se siente dueño del mundo. Celebra su cuerpo, su fuerza, su virilidad. Cultura masculina que exhibe en forma ampliada sus características. Aún más, también su trabajo y su modo de vida son pura expresión de fuerza física. Es ésta una cultura narcisista que le enseña a sentirse orgulloso, a ser arrogante, impositivo y agresivo. Todos esos elementos pasan a ser parte de la imagen que constituye de sí mismo. Se siente omnipotente sobre la naturaleza, y su lenguaje está lleno de metáforas asociadas a ella: él es un caballo, un toro, también un gallo de pelea, él es un río, es el viento. Incorpora la naturaleza que lo acecha. Se identifica con tanta intensidad con cada uno de estos elementos, que la propia naturaleza se torna una extensión de sí mismo". (Leal,1997: 121/122).

Ornela Fachel Leal, concluye que el gaucho cuando pierde su fuerza y ya no es capaz de domar a la naturaleza, experimenta su muerte cultural, es decir, pierde su masculinidad e identidad como gaucho. En la investigación que desarrolla la autora, como analiza los altos índices de suicidios por ahorcamiento entre la población gaucha por ella etnografiada, la muerte cultural no es sólo simbólica. En cambio en el caso

que analizo, los gauchos que migran a la ciudad, al perder sus lazos con el ambiente rural "deciden no morir" y encuentran en el tango un medio de recreación de su masculinidad.

Así, el compadrito que practica la danza en las milongas, borra la relación que el gaucho tiene con la naturaleza, imposible de sostener en un medio urbano, y toma las cualidades narcisistas propias de la virilidad del gaucho, esto es, el orgullo, la arrogancia, su fuerza, imposición y agresividad.

En el análisis hasta aquí emprendido sitúo a la milonga como un espacio de reconocimiento y posicionamiento social desde los órdenes masculinos de dominación. Por tanto, para visualizar las transformaciones de sentido que se producen en la milonga y la danza es necesario dirigir la mirada hacia el cambio sociocultural. Es por ello que el interés de mi trabajo reside en indagar sobre la producción de imaginarios sociales no sólo en procesos instituidos, sino también, emergentes y/o residuales que cuestionan prácticas dominantes, posibilitando la transformación de sentidos que estructuran la sociedad.

Ilustración 6: soldados argentinos danzando tango en el descanso de unas maniobras a finales del siglo XIX.

Ilustración 7: compadritos danzando tango en una esquina de Buenos Aires.

EL TANGO, SÍMBOLO NACIONAL

Cuando el *compadrito* toma entre sus manos a la mujer, la aprieta contra su torso y comienza a entretejer sus piernas con las de ella en rítmicas y cadenciosas figuras de danza, rompiendo con los cánones victorianos que regulan las relaciones entre los sexos, paradójicamente ejecuta los primeros pasos hacia la incorporación del tango y su danza a los patrones simbólicos de la identidad nacional.

En un artículo donde analiza las nociones de identidad colectiva y nacional en el pensamiento antropológico, Guillermo de la Peña interpreta que:

> (...) "La identidad colectiva no se concibe como la consecuencia lógica de una especie de esencia grupal sino como una propiedad emergente de relaciones históricamente condicionadas, donde intervienen y se conjugan factores tales como el dominio colonial y la penetración del mercado, los límites de la interdependencia política y las componendas de los nuevos gobiernos, la urbanización y la migración, los proceso de escolarización y racionalización burocrática, las luchas clasistas y electorales". (de la Peña, 1995:89)

Para comprender ese concepto de identidad nacional es necesario tener en cuenta algunas consideraciones sobre los procesos que intervienen para que se produzca el imaginario generalizado que concibe la correspondencia de: una nación/una identidad. David Harvey interpreta que esa relación se hace posible porque el arribo de la modernidad implica una ruptura en las percepciones sociales de *tiempo* y *espacio*:

> "Desde este punto de vista materialista podemos, pues, sostener que las concepciones objetivas de tiempo y espacio se han crea-

do necesariamente a través de las prácticas y procesos materiales que sirven para reproducir la vida social(...) La objetividad del tiempo y el espacio está dada, en cada caso, por las prácticas materiales de la reproducción social y, si tenemos en cuenta que éstas últimas varían geográfica e históricamente, sabremos que el tiempo social y el espacio social están construidos de manera diferencial. En suma, cada modo de producción o formación social particular encarnará un conjunto de prácticas y conceptos de tiempo y espacio". (Harvey, 1990: 228)

En el modo de producción capitalista regido por los patrones modernos que organiza a la sociedad bajo la tutela de sistemas nacionales-estatales, se recrean las nociones de espacio y tiempo fijando límites territoriales claramente definidos y una historia lineal que avanza en el tiempo sostenida por la lógica del "progreso". Harvey interpreta que dichas concepciones se producen, en gran medida, por el avance tecnológico de la cartografía y el cronómetro:

"La diversidad de pueblos podía apreciarse y analizarse en la seguridad de que su "lugar"en el orden espacial era conocido con claridad. Exactamente de la misma forma en que los pensadores de la Ilustración creían que la traducción de una lengua en otra siempre era posible sin destruir la integridad de ninguna de las dos lenguas, la visión totalizante del mapa dio lugar a la construcción de un fuerte sentido de las identidades nacionales, locales y personales en medio de las diferencias geográficas (...) El registro del tiempo con el cronómetro no tuvo implicaciones menos totalizantes para el pensamiento y la acción. Considerada cada vez más como una visión mecánica fijada por la oscilación del péndulo, la flecha del tiempo era concebida como lineal, hacia delante y también hacia atrás. La concepción del pasado y del futuro conectados linealmente por el tictac del reloj dio lugar al florecimiento de toda clase de concepciones científicas e históricas". (:279)

El establecimiento de una identidad nacional se produce a costa de suprimir la diferencia sociocultural, esto es:

-ocultando la fragmentación social que compone a la nación borrando, como ya mostré en la Primera Parte de este trabajo, la dimensión étnica originaria del tango, y

-abstrayendo valores generalizables al resto de la población basados en el caso del tango, en patrones hegemónicos masculinos.

Un proceso de características similares se encuentra en el análisis que Jesús Jáuregui realiza en México sobre *los mariachis*, donde el autor interpreta que:

> "Hasta el momento ha prevalecido el interés por reivindicar la raíz jalisciense dentro del *mariachi nacional*, diseñado tanto en el aspecto musical como de atuendo en la capital mexicana (...) Por lo tanto consideramos que es urgente rescatar la memoria colectiva y biográfica sobre los mariachis rurales de las regiones mestizas "no tan famosas", y también acerca de los mariachi populares que vivieron la transición hacia el mariachi moderno en los barrios urbanos y en los poblados periféricos de las ciudades del occidente de nuestro país". (Jáuregui,1992:7/8)

Es más, Jáuregui considera que:

> "Ya es hora de marcar un contrapunto –más apegado a los patrones de la estética sencilla y funcional de nuestro pueblo– con respecto al mito del "mariachi jalisciense" como un "conjunto musical de charros cantores". (:9)

En el caso del tango, ese proceso trae como consecuencia la redefinición del sistema simbólico de dominación representado en la danza. Por un lado, es despojada de los valores que la relacionan con la lucha del "arrabal" que intenta encontrar un espacio de reconocimiento social y por el otro, se plasma un imaginario social que intenta reconstruir un pasado ahistórico cuya trascendencia se expresa mediante la "naturalizada" división sexual de la cultura. Por esto último Bourdieu, interpreta que:

"No es que las necesidades de la reproducción biológica determinen la organización simbólica de la división sexual del trabajo, y, progresivamente, de todo el orden natural y social, más bien es una construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial del cuerpo masculino y femenino, de sus costumbres y sus funciones, en particular de la reproducción biológica (...) La fuerza especial de la sociedad masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada". (2000:37)

En la formulación de la identidad nacional, el tango es despojado, entonces, de sus rasgos conflictivos sociales, en particular cuando se desvincula en el período de *descorporización* (vínculo que ya no volverá a retomar) de los sectores prostibularios. En consecuencia, el tango recreado en el espectáculo se basa en la reedición de las figuras del *compadrito* y la *percanta* que, al no establecer una correspondencia directa con los agentes socioculturales que danzan en las milongas, tienden a fomentar representaciones del tango idealizadas, basadas en la legitimación del ejercicio de dominación masculina.

Los imaginarios de género que se expresan en el tango son interpretados por Julie Taylor (1998). Quien, como expongo en la Introducción de este trabajo, mediante el análisis de las letras y danza del tango lo define como un sistema simbólico de dominación masculina de características ambivalentes que le imprimen un sentimiento de nostalgia basado en la dualidad amor/placer.

A los imaginarios interpretados por la autora los encuentro en los espacios del espectáculo. Un ejemplo claro se plasma en el sainete *El conventillo de la Paloma*, escrito en 1929 por Alberto Vacarezza (1888-1959) cuando ya el sainete está en decadencia y es renovado por el grotesco (Mazzioti,1982:20). La obra escenifica cómo se produce el encuentro de la diversidad sociocultural entre migrantes (nativos, italianos, españoles y turcos) y la delincuencia y marginalidad característi-

cas de la ciudad de Buenos Aires de principios del siglo XX. El autor recrea como síntesis de esa confluencia sociocultural a la relación que entablan tres personajes:

-Paloma, una prostituta que se esconde en el conventillo escapando del compadrito que la iniciara en la prostitución;

-Paseo de Julio (denominación que marca la ciudad como escenario de prácticas proscriptas) *compadrito* que inicia a Paloma en la prostitución y viene por ella en busca de venganza;

-Villa Crespo (nombre que alude directamente al barrio donde se encuentra el conventillo), quien también es un *compadrito*, pero que se diferencia de Paseo de Julio porque encarna los valores de valentía, lealtad y honradez propios del gaucho.

El punto crítico de la obra, donde se enfrentan los dos hombres para conquistar el amor de Paloma, se produce en el tercer y último acto de la obra que tiene como escenario la fiesta aniversario del conventillo, que se desarrolla al compás de un tango:

> PALOMA: –¡Vine a esta casa creyendo que entre la gente honrada encontraría la serenidad y el bien que me faltaban; pero como no he encontrado hasta hoy más que avaros de sí mismos y enemigos de mi tranquilidad he resuelto volverme otra vez al Bajo!
>
> VILLA CRESPO: –¡Eh! (Con gesto de honda extrañeza y disgusto)
>
> PASEO DE JULIO: –¡Paloma!
>
> PALOMA: –Sí perdóname todo lo que pude haberte hecho padecer, pero ahora mismo saldré de aquí con vos.

En ese diálogo se puede apreciar que Paloma encarna a la mujer que arrepentida de la vida licenciosa intenta abandonar la prostitución para continuar con una existencia "honrada", vida que no puede emprender porque es acosada por los hombres del conventillo trayendo numerosos conflictos con sus mujeres. Por tanto, ante el rechazo social, decide retornar al prostíbulo. Villa Crespo detiene la huida de Pa-

loma retando a Paseo de Julio a una pelea callejera. A su regreso, la escena transcurre como sigue:

PALOMA: –¡Dios mío! ¿Qué ha pasado?

VILLA CRESPO: –Y qué ha de pasar con esos gavilanes, si en cuanto erraron los primeros tiros y sintieron cosquillear el fierro (*puñal*), ya no se les vio ni el bulto.

PALOMA: –Pero, ¿por qué ha hecho usté eso, Villa Crespo?

VILLA CRESPO: –¿Por qué? Porque no eran esos pobres encandilaos que la adulaban quienes la querían, sino yo, yo que disfrazando de desprecio mi cariño, he llegado a ganarle el corazón.

PALOMA: –¿Usté?... ¿Usté me quiere?.... ¡Villa Crespo!

VILLA CRESPO: –¡Paloma! (se estrechan en un abrazo).

En el desenlace de la obra queda claro que el *compadrito* que prostituye a Paloma, no es un "verdadero" hombre, enalteciéndose la valentía de Villa Crespo como alegoría del *compadrito*: hombre valiente y leal que, con pocas palabras y sin explicitar sus sentimientos, arriesga la vida por defender a la mujer que ama.

En el sainete descrito, elegir como escenario al conventillo como espacio generador del tango[29] coloca al inmigrante como a uno de sus principales hacedores, borrando al negro. A su vez, que Villa Crespo pelee con cuchillo mientras Paseo de Julio lo haga con revólver (distinción que se resalta en otros pasajes de la obra) da cuenta también, del contacto del *compadrito* con el gaucho. Por último, en el proceso descrito se observa la idealización de las figuras del *compadrito* y la *percanta* como agentes socioculturales hacedores del tango, donde la *percanta* se transforma en la mujer seducida y engañada, que arrepentida vuelve al barrio para vivir en la honradez; mientras que el "verdadero" *compadrito*, si bien está en contacto con la marginalidad, "limpia su

29 En el proceso de emergencia del tango su espacio gestador es el prostíbulo, se socializa en el carnaval y, posteriormente, se incorpora al conventillo. Véase, cuadro N°3 de la primer Parte de este trabajo.

imagen" al concebirse como un hombre que se guía por estándares morales masculinos ejemplares heredados de la visión idealizada del gaucho recreada en la literatura gauchesca.

Los valores viriles que se rescatan en la obra coinciden también con el análisis de Eduardo Archetti que expongo en la Introducción de este trabajo. Recordemos que el autor establece que la lírica del tango expresa la adaptación de la moralidad moderna que ajusta y transforma códigos morales aristocráticos a la sensibilidad de la clase media. Esto es, según el autor, la construcción de la masculinidad en el tango se basa en la exaltación de valores como el del honor, comprendido en las conceptualizaciones del amor romántico.

Así, las reacciones primitivas que caracterizaban al tango primigenio, basadas en la valentía masculina, la venganza y el extremo coraje (que en el sainete se representan en la figura de Paseo de Julio), son reemplazadas por actitudes morales que narran el compromiso de sentimientos hacia el "otro": rectitud, honestidad y carencia de extrema pasión (encarnadas en Villa Crespo).

En consecuencia, en la investigación que desarrollo sobre la milonga, encuentro que los rasgos identitarios que tanto Taylor como Archetti interpretan como propios del tango, son expresión de producciones simbólicas incorporadas (promovidas en el plano político) en las dimensiones identitarias nacionales representadas en el espacio del espectáculo, las mismas que tienden a ser cuestionadas en procesos de adscripción identitaria producidos en los espacios de producción simbólica de las actuales milongas.

Maru, joven de 24 años que ya presenté en la Primera Parte del trabajo, expone las diferencias que hay entre el tango recreado en el espectáculo y el que se vive en la milonga:

> "Hay un par de letras de tango que me identifican, las que hablan del barrio o de la niñez, no todos, hay un par de tangos que sí. Y después generalmente ya en cuestiones amorosas cuando habla del amor que se fue o que terminó, pero creo que a todos nos pasa eso pero hay gente que le presta más atención o menos

atención a la letra, pero todos tuvimos un amor que se fue o un amor que te traicionó o vos que te fuiste y el otro se sintió traicionado, abandonado, qué se yo (...) Y después cuando yo escucho los cantantes y cantores que hablan de la madre, bueno eso me parece algo más (...) me causa gracia, un tipo de 40 años pegado a la pollera de la madre: "que nadie me hacía la comida como mi madre" (...) esas cosas me hacen gracia".

Los riesgos o limitaciones que se presentan a la hora de deducir rasgos identitarios de la lírica del tango o de los imaginarios surgidos de los espacios del espectáculo, sin confrontarlos con los que se construyen en la milonga, impiden observar hasta qué punto representan a las personas que participan de esa práctica cultural o, por el contrario, son cuestionadas por ellas.

Esa falacia se profundiza cuando se trata de las interpretaciones que se desarrollan sobre la danza. Maru se asume como:

"Yo soy milonguera, hay gente que quieren bailar y ser bailarines, esa gente se dedica más a ensayar y no van a las milongas, o sea, para mí la esencia del tango está en la milonga, no está en un escenario. Yo creo que para ser un buen bailarín de escenario se tiene que ver tango, se tiene que ver la esencia, yo puedo ver millones de bailarines en un escenario haciendo saltos espectaculares, perfectos pero si yo no veo tango, si yo no veo una comunicación entre el bailarín y la bailarina, si yo no evalúo un vínculo emocional o dos personas que me transmitan algo, para mí no existe el baile. Puedo decir qué bueno ese salto, punto, nada más. Yo creo que los buenos bailarines van a las milongas, o sea que maman eso. Yo veo dos bailarines haciendo tango, no un muñequito de torta haciendo giros a morir y que a mí no me movió un pelo, nada. Para mí (...) yo quiero vivir las dos cosas, nunca dejaría de ir a la milonga. Si algún día llego a ser bailarina, llego a bailar como yo pretendo bailar, no dejaría de ir a la milonga nunca porque creo que ahí es donde uno siente placer bailan-

do. En el escenario también, pero es otra cosa ya es por trabajo, por plata, más allá de que también sea un placer bailar y que la gente te diga "me gustó cómo bailaste" y los aplausos, más allá de eso no, creo que el verdadero placer es bailar una milonga sencilla, sin hacer nada, bailar".

La danza practicada en la milonga cuestiona a la representada en el escenario. Si bien en su coreografía la danza de escenario representa el imaginario social recreado en torno a las figuras del *compadrito* y la *percanta*, narración de la dominación masculina, Maru, por el contrario, considera que la "esencia" del tango está en los vínculos que se estrechan en la milonga, esto es, en el "vínculo emocional" que se produce entre dos personas que danzan al son de un tango. Acto que implica, como desarrollo seguidamente, una relación basada en la equidad entre los sexos más que en el dominio masculino.

Capítulo 3: Fantasía sin fronteras

Transnacionalización del tango

Los procesos de globalización que constituyen la actual conformación de sentido rompen con los principios generadores de la concepción moderna del mundo. La transformación en los imaginarios producto de la modernidad se produce, principalmente, por el avance tecnológico que precipita a las sociedades a confluir en una red de relaciones conformada por agentes locales, nacionales, internacionales y transnacionales. En consecuencia, se conforma un sistema global que promueve la descentralización de capitales y mercados, produciendo deslocalizaciones en la multiplicidad de procesos de construcción de imaginarios socioculturales que constituyen el planeta (Castells, 1997; Beck, 1998; Sennet, 1999; Appadurai, 1990; Friedman, 1990; Wallman, 1993; García Canclini, 1990).

Una de las principales consecuencias de los procesos de producción global de sentidos es que promueven transformaciones en las nociones socioculturales de tiempo y espacio recreadas bajo el dominio de la Ilustración. Al respecto David Harvey plantea que:

> "Mi idea es que en estas dos últimas décadas hemos experimentado una inmensa fase de comprensión espacio-temporal, que ha generado un impacto desorientador y sorpresivo en las prácticas económico-políticas, en el equilibrio de poder de clase, así como en la vida cultural y social". (Harvey, 1998: 314)

Los procesos de globalización y su consecuente contraparte, la fragmentación de sentidos provoca que:

> "La afirmación de cualquier identidad ligada al lugar debe apoyarse, de algún modo, en el poder motivacional de la tradición. Pero es difícil conservar un sentido de continuidad histórica

frente a todo el flujo de transitoriedad de la acumulación flexible. La ironía consiste en que hoy la tradición a menudo se conserva cuando entra en la mercantilización y la comercialización. La búsqueda de raíces, en el peor de los casos, termina siendo producida y vendida como una imagen, como un simulacro o pastiche (imitaciones de comunidades construidas para evocar imágenes de un pasado folclórico, la fábrica de las comunidades obreras tradicionales, de la que toma posesión una clase media urbana)". (1998: 335)

El aniquilamiento del espacio por la velocidad del tiempo provoca procesos de desterritorialización y reterritorialización de imaginarios sociales promovidos por la interacción de diversos actores globales que generan "visiones del mundo" que acortan las distancias y posibilitan las mixturas entre dimensiones significantes locales, nacionales y transnacionales. Ulrich Beck (1998) para analizar el proceso de globalización establece, en principio, que el espacio geográfico local se conforma por una "topopoligamia" que consiste en estar "casado" con una pluralidad de localidades. Esto conduce a pensar las dimensiones del territorio como un espacio representado por fronteras desdibujadas por la profundización de procesos integradores y regionalizadores. Las regiones implican incluso el caso más paradigmático de las nuevas realidades de la globalización en tanto pueden designar espacios integrados sin necesidad de contigüidad geográfica. El territorio se compone así, por una multiplicidad de lugares que trascienden las fronteras locales y nacionales, creando vínculos identitarios que vuelven el ámbito local "polivalente". Por tanto, es necesario distinguir entre el espacio geográfico material y el construido, este último, en tanto representación del territorio. La concepción moderna que asocia cultura e identidad al territorio delimitado geográficamente por las fronteras nacionales, por lo tanto, se quiebra.

El tango, como producto cultural rioplatense, se inscribe en el juego producido por la territorialización y desterritorialización de senti-

dos al ingresar en el mercado del espectáculo global, dedicado a transformar prácticas culturales de origen local en productos de explotación comercial. Marta Savigliano (1995:211/220), para interpretar los significados que inviste el tango como espectáculo, considera que, en la producción cultural post-industrial capitalista, es utilizado para domesticar la pasión, es decir, para marcar los límites entre el legítimo e ilegítimo consumo de pasión. La pasión es vista así, por los observadores intelectuales de occidente (la autora utiliza el término "voyeur") sumergidos en la racionalidad colonialista, como un exótico espectáculo sobre ellos mismos.

Quiero destacar que son importantes los aportes de Savigliano sobre el consumo cultural del tango en el exterior, en particular en su análisis de la producción de la cultura posmoderna en serie, que interpreta, se rige bajo el principio de un "deseo obsesivo de pasión" (1995:212). Al respecto, considero que la autora, al otorgar un peso determinante a las configuraciones mercantilistas trasnacionales, deriva en una visión pesimista del tango que se comercializa en los circuitos de consumo culturales transnacionales, ya que, llega a afirmar que el tango, víctima de la cultura posmoderna en serie, "tiene un destino cruel".

La construcción lógica que lleva a Marta Savigliano a esa trágica afirmación, deviene de su concepción sobre lo que denomina proceso de "exotización" del tango, misma concepción que presento y pongo en discusión a lo largo de este trabajo. Recordemos que la autora argumenta que el tango, al ser apropiado por la sociedad europea, se transforma en un entretenimiento disfrutable como ejecución de pasión erótica. Así, para la autora, el tango emerge como expresión simbólica y símbolo de élites, como bien exótico en la política económica de la pasión: "comercializan la pasión negra" (Savigliano, 1995:12). Esa imagen es incorporada por las élites rioplatenses que, rechazando tal identificación, "blanquean" al tango despojándolo de sus raíces negras.

Sin ánimos de simplificar el análisis efectuado por la autora infiero que para ella el proceso de desterritorialización del tango supondría su transformación simbólica en estándar de pasión, mientras que su rete-

rritorialización implicaría la reapropiación de construcciones simbólicas basadas en la reacción respecto de la resemantización del tango globalizado. Es decir, asume que el colonizador establece su propia identidad en confrontación con el colonizado, mientras que el colonizado internaliza la imagen del colonizador y acaba por odiarse así mismo (Savigliano, 1995:166). La limitación que observo en los planteamientos de la autora es que, al darle un peso determinante a las fuerzas de expropiación de los agentes transnacionales, desestima el papel que juegan en ese mismo proceso los agentes locales y nacionales, y en consecuencia, tiende a concebir a los procesos de expropiación simbólica de forma unilateral (colonialistas-colonizados) cuando, en la práctica, el proceso se desarrolla mediante expropiaciones mutuas.

Como mostré anteriormente, la expropiación de sentidos que sufre el tango cuando se borra al negro de sus orígenes, es un proceso intrínseco de las configuraciones simbólicas nacionales que se profundiza con la penetración de la globalización. Por tanto no se puede establecer un corte o ruptura del tango tomando como punto de inflexión el proceso de expropiación de los circuitos de consumo transnacionales. Por el contrario, en tanto práctica cultural, el tango se construye en un proceso dinámico de apropiación, expropiación y reapropiación de sentidos que no se puede diseccionar ni analizar en una única dimensión si se quiere dar cuenta de la complejidad de sus conformaciones y transformaciones simbólicas.

Para ahondar en las significaciones que adquiere el tango en los circuitos de consumo del exterior considero necesario establecer que para comprender en profundidad su producción imaginaria es indispensable distinguir entre los espacios del espectáculo, de los propuestos en la milonga. Si bien en el tango que se comercializa en los espacios transnacionales del espectáculo se "sensualizan" sus sentidos transformándose en estándar de pasión, como analiza Marta Savigliano, al practicarse en los salones de baile del exterior del país, como interpreta Richard Martín, la danza otorga un principio de equidad de género entre las parejas que la ejecutan:

"Sin embargo, si observamos la danza podemos preguntarnos si el papel de la mujer no es tan asertivo como el del hombre; el tango es tanto una expresión femenina como masculina. El abrazo es equitativo: no subyuga a la mujer, sino que exterioriza la fuerza de ambos en el abrazo; y cuando los cuerpos se desenredan, el hombre no es dominante, sino el espejo de la mujer, el poder masculino está inevitablemente presente en la danza, pero el poder femenino lo acompaña (...) En español, 'tango' es una palabra de género masculino, pero este baile ha penetrado la cultura occidental precisamente porque tiene una visión moderna de las relaciones de género, más igualitaria que la mayoría de las danzas". (Martín, 1997:175/176)

Al ser practicado en los salones de baile del exterior el tango se presenta como una danza cuya abierta sensualidad atrae a la mujer osada dispuesta a romper con los condicionamientos sociales. Con lo expuesto no sólo muestro la necesidad de distinguir los espacios de producción simbólica en la práctica del tango, sino que también ejemplifico que cuando se trata de analizar procesos donde actúan agentes locales, nacionales y transnacionales, es necesario dimensionar el peso que cada uno tiene en esa conformación de sentidos, así como asumir que hacia el interior se configuran mediante negociaciones que implican tanto acuerdos como rupturas de significados. El tango puede ser utilizado como estándar de pasión, pero a la vez su práctica en las milongas posibilita estudiar las transformaciones en los imaginarios sociales sobre la feminidad.

Para analizar la complejidad de las configuraciones que se crean y recrean en el proceso descrito, considero de vital importancia para mi trabajo el papel que juegan los maestros de danza, ya que al participar tanto de espacios locales como nacionales y transnacionales, se convierten en agentes estratégicos para el desarrollo de expropiaciones y reapropiaciones de sentidos. Esto último lo puedo apreciar a través del relato de Reinaldo, maestro de danza, que con 60 años de edad apren-

dió a bailar con los primeros maestros; a saber, en el período de *popularización* de la milonga, cuando se profesionaliza la danza:

> (...) "Me enseñó mucha gente que ahora ya no está. Tanganico, que me enseñó, Pepito Avellaneda, que me enseñó a mí, vendía pizzas en la puerta de la cancha de Boca, vivía en la Boca[30], se llamaba José Domingo Alterio y él aprendió de la gente de la Boca, se dedicaba todo el día al tengo. También su amigo personal Grondona, no sé si vos lo viste ese que baila canyengue, es un hombre grande tiene como 70 años. Y ahora ese bailarín que viene de Londres ¿Cómo se llama ese estuvo en *Forever Tango*[31], que da clases por televisión? Gabito, cuando se fue a Inglaterra hace muchos años, él se llevó muchas cosas de Pepito y ahora las ha reflotado, no las hacía casi nadie y bueno siempre hay alguien que trae algo y él tantos años allá lejos de la Argentina trajo cosas que acá ya no se usaban. Por ejemplo ésta, la pasa por televisión, yo la conozco porque muchas de ellas me las enseñó también a mí (*muestra la figura*), o esta otra, por ejemplo, qué otra figura (...) muchas figuras que prácticamente Pepito se las ha llevado a la tumba, con su secreto y su fallecimiento se fueron. Salvo los muy allegados las conocen, como esto no está nada escrito solamente por aprendizaje, muchas se pierden (...)"

Como se puede apreciar en las palabras de Reinaldo, los primeros maestros de danza aprenden a bailar en las milongas locales, conocimiento que cuando el tango ingresa a los circuitos de consumo del exterior, se transmite fuera del país. Es más, como parte de ese proceso, muchas figuras de danza que en el país ya no se practican son reapropiadas gracias a que perduran en esos circuitos transnacionales.

30 Barrio portuario de la ciudad de Buenos Aires. Dada su ubicación, con la afluencia de inmigrantes a mediados del siglo XIX, se forman los primeros conventillos, razones todas que lo sitúan como un lugar de referencia en la gestación del tango.
31 Espectáculo de tango.

Esta diferencia la encuentro también en el diálogo que sostengo con un joven maestro de danza, Carlos Terraza (28 años):

"Las personas saben que hay dos maneras de bailar el tango. Una es el tango de salón, tango de piso que se le dice tango milonguero donde todo lo que vos hagas es al ras del piso y el hombre va a bailar no va a mostrarse; y la otra es el tango fantasía, el tango de escenario donde sí, vos necesitas otra técnica porque vas a mostrar algo a alguien, estás frente al público, entonces todo lo que tenga proyección, tenga efecto va a servir y va a vender, como es un salto, un 'gancho', una 'bolea', los pasos muy largos y todo eso. Eso, alguna gente no lo sabe diferenciar, es más, hay profesores que todavía siguen enseñando tango de escenario, cuando bien me dijo un milonguero que tiene 80 años, ahí en Buenos Aires, un día me dice:

–Mirá pibe para ser un buen bailarín primero hay que ser un buen milonguero.

Es totalmente cierto eso (...)Hay profesores que enseñan cosas de escenario nada más o arrancan a un principiante enseñándole una 'bolea', 'ganchos' o saltos cuando eso es de escenario y vas a terminar siendo un bailarín de escenario y punto, un bailarín de escenario exige una coreografía y una coreografía se aprende de memoria eso te anula el hecho de improvisar. El tango de salón es un tango 'a la parrilla', totalmente improvisado, es en el momento porque las circunstancias te obligan a eso, si tenés una pareja muy cerca el paso largo que vos te estudiaste no sirve, o sea que lo tenés que hacer más corto. Entonces, qué pasa, arranco con 8 pasos básicos ¿sí?. Que eso si vos te encontrás con un milonguero viejo te dice:

–Eso no es tango eso se inventó para enseñar nada más, punto. Por eso, eso no te sirve para la milonga, los 8 pasos básicos son derechos y si hacés los 8 pasos tenés 5 metros o sea que tenés que tener una pareja a 5 metros, si tenés una pareja a 20 cm ya no podés bailar con la estructuración que tenés en la cabeza. El

tango lo que te enseña es a improvisar, a abrir la cabeza, a marcar de otra manera, antes se marcaba con el brazo, ya no se marca más con el brazo porque es una marca totalmente agresiva, es bruto marcar con el brazo, se sigue el torso. Existe una marcación de torso porque uno en una milonga baila muy pegado el hombre y la mujer, muy abrazados en lo cual es mucho mejor tener una marca de torso, un movimiento de cintura, es mucho más relajado, mucho más armonioso, hay más contacto con la pareja ¿sí?".

La diferencia entre la construcción identitaria que se produce entre el tango preparado para el espectáculo y la que se ejecuta en una milonga es tal que hasta reciben nombres totalmente diferentes. La "fantasía" es parte del escenario, en cambio la danza "real" vive en la milonga. Mediante la danza, el hombre no sojuzga a la mujer como se representa en la lírica del tango o sus circuitos comerciales, sino que busca comunicarse con ella, establecer un contacto armonioso que implica una relación basada en la equidad más que en el dominio; sentidos que también se rescatan en los salones de danza del exterior del país, como indica Richard Martín.

Es por ello que considero que si bien para los circuitos de consumo transnacionales el tango es utilizado –como interpreta Marta Savigliano–, como estándar de pasión que delimita códigos y reglas que pautan las relaciones de dominio masculino; también, al trascender el prostíbulo y ser practicado por mujeres de diversas clases sociales y nacionalidades, el erotismo que hereda de sus creadores renueva su fuerza impugnadora pero, esta vez, dignificando a la mujer que puede romper con los imaginarios hegemónicos de género tomando posesión de su cuerpo.

Capítulo 4: Tango falso, mi tango

Imaginarios ficticios y genuinos del tango en las milongas platenses

De las interpretaciones realizadas en los capítulos anteriores, puedo establecer que las milongas, tanto rioplatenses como extranjeras, son espacios que potencian el cuestionamiento de los imaginarios hegemónicos del tango que se reproducen en los espacios del espectáculo.

Como ya establecí, en el período de *popularización* de la milonga comienzan a formar parte de la identidad nacional imaginarios sociales del tango. Esa incorporación simbólica se produce mediante un proceso de ahistoricidad y abstracción de sentidos que se reproducen, principalmente, en los espacios del espectáculo: se borra a la cultura afroamericana de los orígenes del tango tomando a las representaciones del *compadrito* y la *percanta* como sus hacedoras; personajes que a su vez, representan la cosmovisión de la dominación masculina.

El proceso selectivo de incorporación simbólica nacionalista descrito se profundiza en el período de *descorporización* de la milonga. Dadas las políticas represoras impuestas por los gobiernos militares, el tango se desvincula de los agentes socioculturales que lo crean y recrean en la milonga y en consecuencia se perpetúan y difunden los imaginarios producidos en el espacio del espectáculo, los que al penetrar en los circuitos de consumo transnacionales tienden a una abstracción mayor de sentidos, favoreciendo la recreación simbólica de la dominación masculina.

Considero que la llegada de la democracia es un momento paradigmático que afecta los imaginarios que se producen en torno al tango en los espacios de milonga. La sociedad tiene la necesidad de reconstruir el tejido social resquebrajado por el terrorismo de Estado de casi una década. En este sentido, a partir de 1990 en la ciudad de La Plata co-

mienzan a organizarse milongas que, como formaciones amicales, posibilitan la reconstrucción de redes sociales basadas en relaciones de tipo horizontal: entre "iguales". Del mismo modo, hombres y mujeres encuentran un espacio que les permite cuestionar los imaginarios abstraídos en el proceso selectivo identitario nacional y transnacional. Eso ocurre ya que, como remarco, las relaciones que se entablan en las milongas se basan en lazos de amistad que rompen con patrones verticales de ejercicio de la dominación al crearse un pacto implícito que consiste en no otorgar datos que develen la posición de los participantes en la estructura social.

La horizontalidad de las relaciones que tienen lugar en la milonga no sólo se percibe al ocultar la posición social que ocupamos, sino también al potenciarse relaciones de equidad de género en la danza. Como muestro mediante los relatos, en particular de Maru y Carlos, la danza despierta profundas emociones que movilizan a las personas en la búsqueda de crear una comunicación con su pareja, hecho que entra en tensión con los imaginarios hegemónicos masculinos que se privilegian en los espacios del espectáculo.

Para analizar con mayor profundidad las implicancias de esa tensión entre imaginarios surgidos del espacio del espectáculo y los que se generan mediante las relaciones que se entablan en las milongas, quisiera detenerme en algunos datos obtenidos en mi trabajo de campo. Cuando indago si se considera al tango como parte de la identidad nacional, llama mi atención la heterogeneidad de posiciones respecto de este interrogante. Las respuestas son variadas: desde quienes aceptan al tango como parte de la identidad nacional; quienes lo consideran como parte de la simbología identitaria nacional pero lo diferencian del folklore; quienes niegan su adscripción identitaria nacional y lo reconocen como una práctica rioplatense; hasta quienes, sin poder posicionarse en una u otra alternativa, lo asumen como un "sentimiento". Tal heterogeneidad se explica en parte por la identificación que se hace del tango con el último régimen militar ya que fue utilizado para reforzar sentimientos nacionalistas. En consecuencia aquellos que están en di-

recta oposición o que tienen una mirada crítica sobre la dictadura militar, rechazan las representaciones identitarias nacionales.

Lo expuesto muestra el carácter traumático que trae aparejado la respuesta a la aparente simple pregunta sobre la pertenencia identitaria del tango a la simbología nacional. Recordemos que la identidad colectiva se pone en evidencia en los momentos sociales críticos, es por ello que considero necesario analizar los procesos actuales de conformación identitaria en relación a los órdenes simbólicos expresados en el tango, asumiendo como un momento de importancia crucial la transición del régimen autoritario al democrático, considerada como momento histórico en que la sociedad debe ingresar a "un nuevo sistema de reglas".

Por lo expuesto considero necesario desglosar las diferencias de adscripciones identitarias que se asumen y se rechazan en el tango en relación a sus imaginarios hegemónicos. Charles Taylor especifica que:

> (...) "Nuestra identidad se moldea, en parte, por el reconocimiento o por la falta de éste; a menudo también, por el falso reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas puede sufrir un verdadero daño, una auténtica deformación si la gente o la sociedad que lo rodean le muestran, como reflejo, un cuadro limitativo, o degradante o despreciable de sí mismo. El falso reconocimiento o la falta de reconocimiento puede causar daño, puede ser una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido". (Taylor, 1993:43/44)

Si bien el autor hace referencia en su análisis a relaciones entre grupos de diferente adscripción a prácticas culturales, considero que sus conceptos ayudan, también, a desentrañar diferenciaciones en la adscripción identitaria que se establece en el interior de una práctica cultural compartida como es la milonga. Por consiguiente, dedicaré este capítulo a establecer los siguientes patrones de adscripción identitaria

en relación al autorreconocimiento con la simbología del tango inscripta en la identidad nacional:

-quienes aceptan al tango como símbolo nacional: en su mayoría personas que participaban de las milongas organizadas por el club social en su período de *popularización* y/o continuaron con su práctica de forma clandestina o en reuniones familiares y/o de amigos;

-quienes aceptan las representaciones identitarias nacionales del tango e incorporan un falso reconocimiento de sus significaciones: aquellas personas que asumen una imagen devaluada de sí mismos (con mayores consecuencias en la mujer) donde se perpetúan valores machistas de dominación y sojuzgamiento, y

-quienes rechazan las representaciones propuestas en la construcción identitaria nacional: personas que incorporaron críticamente al tango en su dimensión identitaria nacional.

1. Lo acepto: soy "exmacho" de arrabal

La diferencia que reconozco entre quienes aceptan las representaciones del tango inscriptas en la identidad nacional y los que incorporan un falso reconocimiento de las mismas, radica en el proceso de incorporación del tango como práctica cultural, a saber: las personas que participaron de las milongas organizadas por el club social y el cabaret, no sólo reconocen el orden estructural de dominación machista que caracterizó al tango primigenio, sino también la facultad que invisten los espacios de milongas (desde su emergencia hasta la actualidad) como prácticas que potencian el cuestionamiento de patrones hegemónicos de dominación masculina.

Herbert Pucatto, que como expreso en la Primera Parte de este trabajo, es bandoneonísta desde los 15 años y tocó en gran parte de los cabarets y clubes sociales de la ciudad de La Plata, a sus 68 años reconoce el cambio que produce la mujer en las relaciones que entabla en la milonga:

> "Antes el hombre era el que buscaba a la mujer, pero ahora se cambió porque la mujer no es tan tímida, antes uno se creía que

la mujer era la que doblaba el delantal y le daba vergüenza, no es así, hoy la mujer si le gusta una persona es capaz de dejar el número de teléfono, se lo dicen, se lo hacen, entonces, ha perdido todo ese tabú que tuvo durante tanto tiempo que ahora ya no está, elige como elige el hombre. El hombre a lo mejor le gustaba una mujer y la sacaba a bailar, entonces no sé qué verso le hacía y la convencía. Ahora no es tan así, la mujer ha avanzado también, la mujer ahora saca a bailar, o le insinúa o le dice. Nosotros que estamos en esto ¿no? Tenemos pruebas de que eso pasa, hemos sido testigos de casos así, no de uno, ¿no? Mujeres que han dicho: –qué tanto dar vueltas, ¿querés venir conmigo a Mar del Plata[32]? O decirles que de aquí, que de allá, que esto te lo regalo yo y regalarte qué sé yo (...) regalarte sin tener ninguna obligación, una lapicera, un presente por el solo hecho de mirarte, y eso no existía y vos te das cuenta de que todo eso (...) si yo gusto de aquella persona yo le digo que me gusta, de ahí para delante que sea lo que Dios quiera, pero eso pasa en los bailes. Es muy raro que la gente se queje, hay gente que no le gustan algunas cosas entonces margina al tipo, es decir el hombre, que podemos suponer sea el más transgresor, lo pasa a un costado (...) Pero la mujer ha avanzado mucho (...) Otra cosa, la mujer se ha incorporado al tango, hay cuartetos y sextetos de tango de mujeres en Buenos Aires. Antes estaban aquellas famosas orquestas de señoritas que eran para que mostraran las piernas, mostraban del tobillo a las rodillas y la gente que iba ahí tenía que pasarse por abajo y le veían las piernas, pero era más que nada por eso (...) Pero estas chicas que están tocando ahora a parte de ser flor de pibas, como mujeres, son buenos músicos".

32 Ciudad turística de la costa atlántica de la provincia de Buenos Aires, reconocida por sus balnearios.

Considero necesario aclarar que las mujeres a las que hace referencia Herbert, a excepción de las que se dedican de forma profesional a la música, participaron de las milongas en su período de *popularización*, es decir, superan los 50 años de edad. Las actuales milongas, que se caracterizan por establecer relaciones simétricas, en tanto organizaciones intersticiales amicales, son espacios donde las mujeres adultas cuestionan y de hecho rompen, patrones de comportamiento e imaginarios sociales del orden dominante masculino bajo los que no sólo se criaron, sino que además condicionaron gran parte de su vida.

Al preguntarle a Jorge, directivo del *Club Claridad*, sobre las diferencias que observa entre las milongas en su momento de *popularización* y las actuales, remarca la situación de sojuzgamiento a la que eran sometidas las mujeres "milongueras" en los "tiempos dorados" del tango:

> "Una de las diferencias, por ejemplo, con la época actual era que se las trataba de otra forma a las mujeres, no se le tenía tanto respeto como ahora, ¿viste?. Era una 'milonguera', era una 'vulgar' la mujer y el hombre iba siempre a sacar, a sacar 'partido de la mujer' (...) Era una cosa como diferente a lo que es ahora. Ahora la mentalidad general, tanto de los hombres como de las mujeres, es ir al baile, a bailar, que eso no quiere decir tampoco de que vos no te puedas poner de novio con una chica o salir o adoptarla o ganarla como pareja, ¿viste?, eso está siempre latente. Pero en el tiempo pasado, que es del que estamos hablando, el hombre iba al baile a buscar una dama, a buscar una dama y a lograr una dama, pero diferente a parte de bailar y por eso se armaban tantas grescas. Porque no era como ahora, vos has ido a los bailes de Ana, al *Berretín* y a otros bailes o a donde vos quieras y vos ves que son todos amigos, es una comunidad, no hay celos, ¿viste?, no hay celos y una pareja se puede formar igual de la misma manera porque si hay un muchacho que busca a una chica y la chica le corresponde, bueno ahí se formó la pareja, pero antes la arrebataban (...) Ahora, por ejemplo, en este tiempo, se ve algo parecido cuando vos leés una noticia en el

diario que una mujer fue golpeada por su pareja o su novio o su cónyuge o su amante, bueno eso antes era en el baile, al hombre le gustaba una mujer, vos, era como una ley que vos le tenías que corresponder, si no le correspondías te amenazaba, por ejemplo o por ahí hasta te daba un tirón de pelo, ¿viste?, cosa que te tenía que conmover de cualquier manera y bueno a veces la cosa terminaba ahí, o a veces, la mujer aflojaba o, a veces, aparecía otro novio de la mujer y ahí se peleaban".

En su momento de *popularización* cuando la milonga aún guardaba relación con los sectores marginales de la sociedad, se les denomina "milongueras" a las mujeres que frecuentaban los salones de danza que no se consideraban "familiares". Creo necesario aclarar que la milonguera no necesariamente es una prostituta del cabaret, sino más bien, una mujer que ejecutaba la danza sin los controles que se ejercían en los bailes de matinée del club social; es decir, no danza un tango "liso" sino que realiza juegos y figuras en un apretado abrazo con su compañero. Jorge, que vivió las milongas en su momento de *popularización* reconoce el machismo que domina las relaciones que se entablan en los salones de baile pero, en ese mismo acto, valora y comprende que las relaciones que hoy se producen en la milonga gozan de mayor equidad favoreciendo tanto al hombre como a la mujer.

En cuanto a la lírica del tango. Marta (64 años) que aprendió tango de niña reconoce que:

"El tango es la expresión de todos los sentimientos que yo he vivido en mi vida, cada tango tiene algo de lo que yo he vivido, Discépolo era un poeta, por ejemplo *Cambalache* todavía es una cosa actual. Cada tango tiene, en parte, sentimientos que yo he tenido alguna vez en mi vida que si hubiese sido artista a lo mejor los hubiera podido expresar, como no soy artista disfruto de lo que expresan los demás (...) Por eso te digo, cada tango expresa las cosas que yo he vivido, por eso me gusta tanto el tango (...) La música es la manera de transformar en algo lindo, agradable,

situaciones de dolor y más en el tango, aunque algunos sean muy cómicos como: 'Se dice de mí que soy fea, que soy chueca, que camino a lo malevo' y vos fijate que eso que es tan cómico que te causa gracia, nace de una situación de dolor y de discriminación y ahí está claro el mecanismo de defensa *(ríe)* 'Los que dicen que soy chueca no me han visto en gamulán (...) la fealdad que Dios me dio muchas lindas me la envidian' y es una milonga que la escuchás y saltás sola".

Mientras que dialogábamos en su departamento, Marta interrumpía la conversación y ponía un tango para que yo pudiera comprender en mayor profundidad lo que ella experimentaba al escucharlo. Si bien algunos de lo temas que compartí con Marta son narrados, por ejemplo, por hombres que lloran el amor perdido o el abandono de la mujer tirana, Marta se siente representada en ese "sentimiento" de abandono o ruptura amorosa; el reconocimiento que Marta experimenta en las letras de tango muestra que los procesos de abstracción y ahistoricidad que producen las construcciones simbólicas nacionalistas y los circuitos de consumo transnacionales en la lírica del tango, potencian construcciones de sentido que tienden a recrear procesos identitarios de autopercepción donde se borran diferencias sociales y de género, es decir que nos relacionamos con el "otro" en tanto ser humano.

En una sociedad donde el modelo político y económico concibe a las personas que transitan por su vejez como el sector social "pasivo", haciendo que pasen a formar parte de las filas de excluidos del sistema, la milonga es también un espacio de reconocimiento y prestigio social. Ángel Coccaro (83 años) en el *Club Everton* se siente reconocido:

"Vamos al *Everton* por el ambiente, para nosotros es un ambiente familiar. Toda la gente viene, saluda, habla, no es como otros lugares que están sentados en un rinconcito y ahí te quedás, viene todo el mundo a hablar con Goyo (...) Goyo me vuelve loco a mí, me agarra el pantalón (...) me hace chistes (...) nos llaman 'los abuelos'".

En cuanto al prestigio, se logra mediante la danza. Goyo (68 años) aprendió danza observando cantar y bailar a su madre y mirando cómo lo hacían sus mayores en los bailes de salón de los "tiempos dorados" del tango. A lo largo de su vida logra desarrollar un estilo de danza propio que le otorga prestigio social. Mabel aún recuerda el día en que pudo danzar con Goyo:

> "Goyo una vez me sacó a bailar y pensé que me estaba cargando, y le dije: –no, no bailo (...) y no, me había sacado a bailar en serio. Pero qué lo voy a seguir yo a Goyo, no lo sigo 'ni en pepe', porque tiene una manera muy especial y particular de bailar. Yo a la chica que está con él, a la pareja, yo la conozco de mi otro barrio y bueno, estábamos ahí y me sacó a bailar (...) Mirá te juro que no lo podía creer y bueno él me iba guiando porque por ahí él no marca mucho y me iba diciendo qué hacer. Te juro que después le dije a ella: –Mirá Nélida, esta noche me voy a acostar y no lo puedo creer, para mí es como si fuera el regalo de reyes. Bailar con Goyo, para mí fue (...) Es milonguero él, tiene una manera muy (...) A algunos no les gusta la manera de bailar de él, qué sé yo, es otra manera distinta y eso es lo que me gusta a mí, no me gusta bailar siempre con la misma persona, pero desgraciadamente no hay para elegir (...) Bueno por eso bailar con Goyo fue para mí otra experiencia totalmente distinta".

2. Ser viril aún está de moda

A diferencia de las personas que danzan en las milongas desde su momento de *popularización*, considero que incorporan un falso reconocimiento de sí mismos quienes asumen sin cuestionar:
-los sentidos inscriptos en el horizonte significante de la identidad nacional, mismos que perpetúan el orden simbólico de dominación machista sustentado en sentimientos de nostalgia por recuperar idealizadas prácticas del arrabal porteño de principios del siglo XX;

-los símbolos sustentados en los circuitos de consumo transnacionales donde se "exotiza" al tango en la exaltación de los atributos viriles masculinos con el sojuzgamiento de la mujer.

El proceso –ya descripto– que Marta Savigliano llama de "exotización del tango", implica la incorporación selectiva de representaciones del tango recreadas por las élites colonialistas, que trae como consecuencia, a mi entender, la reducción de la trama de significaciones que conforman al tango como práctica cultural, a la expresión de narrativas de la relación de dominación, que en el desarrollo de mi investigación concibo del orden cultural masculino.

Observo ese proceso de construcción identitaria principalmente en jóvenes que buscan reconstruir lazos de pertenencia con áreas simbólicas de la identidad nacional. Es decir, cuando indago las razones por las cuales los jóvenes participan de la milonga (me refiero a los que rondan entre los 16 y los 25 años de edad) encuentro que algún miembro de la familia participó de las milongas en su momento de *popularización*. Ese vínculo es difícil de establecer ya que no se reconoce como razón directa por la cual se practica la danza pero, al profundizar en la historia de vida de mis entrevistados, surge que existió un abuelo/a, padre/madre o tío/a relacionado con el tango, ya porque lo escuchara, danzara y/o interpretara. Los jóvenes, por tanto, observan en el tango la posibilidad de reconstruir lazos identitarios quebrantados en el período de *descorporización* de la milonga. En otras palabras, danzar en una milonga implica engarzar un eslabón más a esa cadena que los une con sus padres, abuelos y/o bisabuelos migrantes que arriban a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida. En los casos en que los jóvenes provienen de familias donde se rompen las relaciones entre miembros de importancia, ya sea por separación de los padres o por la muerte de uno de los miembros que representa una figura trascendente en ese núcleo familiar, la búsqueda de recrear lazos identitarios con las representaciones del tango inscriptas en la identidad nacional se profundiza. Fernando Cristini (24 años) maestro de danza cuyos padres se separaron y para quien sus abuelos tuvieron una importancia crucial en su crianza, reflexiona:

"En el tango, me encuentro a mí mismo. Porque, por ejemplo, soy un poco parecido a mis abuelos, un poco anticuado, con otros valores (...) En la milonga, encuentro un lugar en el que me puedo ofrecer como hombre. Porque vos vas a un boliche *(denominación que se le otorga a los modernos lugares de baile)* y te encontrás con una chica que te desprecia, te trata mal, no se comportan como mujeres sino como con conductas de varón, agresivas. En la milonga no, en la milonga el hombre abraza a una mujer y puede contener a una mujer, ahí es donde está el rol de hombre. En la milonga está la posibilidad de expresarte como un hombre ¿Por qué? Porque esto es lo que yo pienso de la sociedad, hoy en día la mujer trabaja igual que el hombre, antes los roles estaban mucho más claros, la mujer era sumisa, se iba a casar, iba a tener hijos, sin hacerse muchos problemas, sabía que iba a pasar del padre al marido, era más claro. Yo lo veo en mis abuelos que tienen más de 65 años de casados y vivieron felices así, yo pienso que soy más parecido a ellos y de repente ese modelo no es compatible hoy en día. Qué pasa, la mujer es más independiente, maneja y todo eso (...) yo creo que la mujer con eso de la liberación perdió más que ganó, porque yo creo que la mujer siempre manejó al hombre, desde una posición sumisa, siempre manejó al hombre, pero desde un lugar sumiso, desde el "sí, querido" (...) Yo creo que el hombre necesita sentir autoridad. Pero en resumidas cuentas la mujer siempre necesita de esa contención del hombre y eso lo puede encontrar, por ejemplo, en el abrazo del tango. El abrazo del tango es un abrazo donde el hombre es más fuerte que la mujer, la mujer cierra los ojos y se acabó el mundo; el mundo es eso, o sea, va a cerrar los ojos y va a estar plenamente segura de que el hombre la va a cuidar esos tres minutos que dure el tango, esos tres minutos de vida (...) yo necesito eso y noto que un montón de gente se acerca por eso".

Si comparo el comentario de Fernando con las distinciones señaladas en el apartado anterior respecto del tango practicado en su momento de *popularización* y las actuales milongas, son notorios los cambios en las relaciones signadas por la liberación de la mujer: al idealizarse los imaginarios del tango como práctica que representa códigos y relaciones de la sociedad rioplatense de principios del siglo XX, la danza pierde su cualidad transgresora. Es más, para Fernando la milonga no sólo es un espacio donde se perpetúan las relaciones basadas en los patrones de dominación masculina, sino también, el lugar de la nostalgia:

> "Yo noto que la calle es una jungla, es más si te pueden serruchar el piso mejor y después hay otras cosas que (...) En todas las actividades donde tienen vinculación el hombre con la mujer, con contacto físico estamos hablando, qué se yo, por ejemplo, vas a una clase de folklore y estás bailando a dos metros de tu compañera, pero la esencia es distinta, en el tango el levante *(búsqueda de seducción y conquista de la pareja)* está de fondo si bien mucha gente baila porque el tango es una riqueza de danza, hay otras cosas por detrás. Para mí es muy importante la nostalgia. Yo soy muy nostalgioso, ese que mira una foto y lagrimea; huele un perfume y se acuerda de una imagen; el que no le molesta convivir con esos fantasmas, que le inspira una sonrisa una foto vieja y en la milonga no está mal vista ni la nostalgia ni la tristeza. Vos vas a un boliche de salsa y no vas a ver un tipo que está ensimismado, para estar bien tiene que estar eufórico porque tiene que estar con otro carácter. En un boliche donde estás escuchando música electrónica, donde estás tomando licor con unas chicas, no tenés mucha oportunidad de estar pensando (...) La milonga es un lugar también de meditación, estamos hablando del tango como canción, del tango como música, del tango como lugar de encuentro, del tango como una necesidad social que es lo que te planteaba en la jungla en que vivimos, o sea, yo creo que la gente que conoce al tango no se desprende nunca más de él".

Fernando reconoce a la milonga como espacio del ejercicio de la virilidad y la nostalgia, ambas construcciones tienen por finalidad la búsqueda de reconocimiento como miembro de los "hombres viriles", es decir "dominantes", de la sociedad:

> "Me siento identificado y puedo ser alguien, por ejemplo, en mis clases soy el profesor, voy a la milonga y soy Fernando, conocen y saben algo de mí, pero no saben lo que pretenden saber de mí, o sea, es un poco chusma de barrio, pero en una ciudad que tiene 10.000 habitantes uno no es nadie, vos entrás en un lugar en que hay muchas personas y te dicen Fernando, vas por la calle y te dicen: –ah! vos sos el que baila tango. Es muy importante eso, porque es como que en la ciudad de La Plata vas encontrando distintos puntos que podés ir uniendo ¿no? (...) Yo sé que camino por Buenos Aires y la gente no me va a saludar y de repente acá soy alguien, que no parece porque es muy grande La Plata. Te encontrás protegido es como que llevás otra cosa".

Al reconocerse y ser reconocidos como intérpretes, el tango y su danza no sólo representan un vínculo identitario nacionalista, sino que producen un sentimiento de pertenencia a partir de la misma práctica.

Por lo expuesto, para algunos jóvenes que encuentran sentido en la práctica del tango, la milonga se torna un lugar donde pueden reconstruir lazos de identidad quebrados con sus vínculos primarios; lograr la pertenencia a un grupo; el prestigio y la movilidad social mediante la práctica profesional en los espacios del espectáculo o la enseñanza de la danza, a la vez que una inserción laboral en el sistema.

3. Ni machos ni hembras: libertad

Por último, es en las personas que rechazan áreas de la simbología del tango inscripta en la identidad nacional (ya sea porque lo consideren como práctica rioplatense o, simplemente, como "un sentimiento") que puedo observar la recuperación de sentidos originarios de la dan-

za, borrados en el proceso selectivo de *conformación* del tango recreado en los espacios del espectáculo. Es decir, al poder objetivar al tango en sus simbologías nacionalistas, se produce un rechazo de las representaciones machistas que éstas enarbolan: las representaciones de nosotros mismos que nos retornan del tango recreado en el espectáculo nos muestran una imagen devaluada, que dista en mucho de representarnos. Por el contrario, observo que en las milongas el rechazo de los imaginarios recreados en los espacios del espectáculo e incorporados en áreas simbólicas de la identidad nacional, se construye desde una visión crítica que se basa en un proceso identitario donde no se perciben esos significados como propios. En otras palabras, se recuperan áreas de significación del tango borradas en el proceso de resemantización producido en los circuitos comerciales del espectáculo. A saber, en las milongas:

-se reconocen los orígenes negros del tango, rescatando la sensualidad de su danza y

-se experimentan relaciones simétricas de amistad que se potencian en la danza al vivenciar experiencias de equidad de género.

Quiero resaltar que también encuentro esa capacidad crítica en jóvenes que practican de forma profesional la danza, que si bien consideran importante recrear códigos y reglas que caracterizan a las milongas en sus períodos de *conformación y popularización*, rescatan los sentidos transgresores que despierta la danza. Carlos (28 años), quien recuerda a su abuelo como la persona que en su niñez le inculca el amor por el tango, dice:

> "Yo fui durante muchos años un nene muy reprimido, muy vergonzoso, muy para adentro, me costaba mucho relacionarme con la gente. La música fue el principio. Me ayudó a tener un poder para relacionarme directamente con otras personas, pero hasta ahí porque no es lo mismo ser un músico que un bailarín de tango. ¿Por qué? Porque el contacto es diferente, puede ser de arriba del escenario a dos metros de una persona sin tocarla y a dos metros no podés charlar con una persona y si podés charlar con

una persona, podés hacerlo con una, con dos o con tres a lo sumo sobre ese recital si le gustó; lo que hicimos y vinieron ellos y me dijeron qué bueno lo que hicieron y ahí entablás alguna que otra conversación. El tango le dio un vuelco total a mi vida, a sacarme todas esas cosas de adentro mío y, por el hecho de que (...) bueno, yo siempre digo en el taller[33] que estamos por bailar y se quedan todos los hombres parados y tengo que gritar: –el hombre saca a bailar a la mujer, ¿sí? No rotulo yo, me gusta mantener ciertas cosas y hacer otras cosas más, no tiene porqué el hombre sacar siempre a la mujer y no veo mal que la mujer saque a bailar al hombre, simplemente me encantan esos juegos viejos milongueros, me gustan mucho ¿entendés? Porque es mantener vivas ciertas cositas (...) Vos imaginate que eso ya no existiera, creo que dentro de pocos años eso ya no existirá, ojalá que no, o sea, que al chico que empiece a bailar tango dentro de 5 años hay que contárselo. Mientras tanto ahora lo estás viendo. Estás viendo lo que fue porque algunos tipo de 70, 80 años de edad lo están haciendo y eso es hermoso, que sigan manteniendo sus cosas, es hermoso, lo que no me parece bien es estructurarse a que eso vale y lo demás no ¿Por qué una mujer no puede sacar a un hombre? No hay nada malo, está en la cabeza de uno suponer que si la mujer saca a bailar a un hombre o quiere algo es una atorranta, eso está en la cabeza de uno pero no en la de esa mujer".

Carlos rescata la importancia de la recreación de vínculos generacionales, pero remitidos a prácticas actuales, no los idealizados en procesos de construcción simbólica abstractos. Eso mismo lo encuentro en las reflexiones de Maru (25 años), al indagar acerca del machismo en la danza:

33 Carlos con José (primos por línea paterna) organizan un taller para personas con conocimiento avanzado de danza que consiste en promover al mutuo aprendizaje de la misma a través del intercambio grupal.

"Yo no creo que sea tan machista. A simple vista parece que fuera machista pero no creo que sea tan machista. En el baile y fuera del baile la mujer puede elegir con quién bailar, yo creo que es algo más compartido ahora, yo no lo viví antes, pero yo creo que es algo más compartido como que la mujer no quiere bailar con aquella persona, no baila y punto, es más compartido (...) Yo creo que hoy en día no se puede hacer una relación entre el estilo de baile y la vida. Antes sí, vos decías que esa mujer es milonguera y hablaba de un estilo de vida que llevaba. Hoy en día no, no tiene tanto que ver con la vida que lleva uno, sino que tiene más que ver con el baile, yo me considero milonguera porque soy milonguera en cuanto al baile, la postura que tengo es milonguera, bailo bien pegada al hombre. Antes, en el caso del baile de salón se identifica más con gente de clase media a alta, en cambio el milonguero está más asociado al barrio, el arrabalero es tango más tirando a clase baja (...) pero hoy en día no es tan así".

En los comentarios transcriptos, se puede apreciar que la práctica concreta del tango en las milongas, produce contrastes y rupturas con los imaginarios surgidos de procesos de abstracción mayores como es el caso de la simbolización identitaria nacional y transnacional del tango. Ana María Castro también percibe esos contrastes, marcando la contradicción entre la práctica de la danza y los imaginarios sociales de dominación masculina:

"Para mí la filosofía del macho es la del hombre cobarde, o sea, se es cobarde como ser humano, se es macho, entonces pega tres gritos tira tres patadas y basta. Pero el verdadero varón no necesita hacer todo eso, incluso mi pareja se resiste a marcar en el tango él dice: –¡Cómo les gusta a las mujeres que las dominen! y yo le digo: –No es eso. Es como que si vamos los dos manejando una bicicleta y si yo pedaleo para atrás y vos para adelante nos caemos al piso, es un poco eso. Coordinarnos para no molestar a los que están alrededor, para disfrutarlo y para que

la danza fluya, es un poco eso. La historia de que es una danza machista es un poco el criterio que van imponiendo los varones, históricamente fue así, en este país lamentablemente el varón es machista, pero ya te digo el machismo es un grupo de varones diciendo: –¿Vas vos y se lo decís vos? o –Te apuesto a que lo hago y entonces, ya te digo, yo lo veo con mis hijos, mis alumnos. Es una risa, el machismo es una risa, es una tristeza espantosa porque yo creo que aquel que es muy tímido que no se anima a asumirse con todas la pautas que la sociedad le exige, que si no las tomás se te matan de risa. Y a la mujer igual, se le imponen roles de ser sumisas, que te manejen, se hace lo que quiere papá, lo que quiere el marido o lo que quiere el novio. Yo creo que esa fue la historia de la humanidad, una etapa, ya luego las cosas han sido más parejas. La pareja trabaja afuera, los dos cocinan y en el baile son dos, así que si a vos te llevan como una bolsa de papas, a mí me han llevado como una bolsa de papas, profesores que te dicen vamos a bailar, la impresión es que te están llevando como una bolsa de papas ¡qué bien que lo hiciste! ¿yo lo hice? No hice nada me transportaron, eso no es bailar, uno no lo disfruta, a veces te hacen creer que es el derecho de piso el que se paga, pero no hace falta. Esa actitud está en el varón, no te digo que en todos, a ver como aprieto a la chica si la aprieto de acá, si la aprieto de allá, pero en la medida en que un grupo sea muy mixto puede estar eso pero además hay otras cosas y yo eso en definitiva es lo que promuevo, que la gente no se sienta sola, no se sienta usada, aislada (...) La mayoría te dice que el tango es machista, hay otros que te van a decir no, la mujer puede marcar sus cosas, incluso inducir figuras sin que el varón lo permita, así que también la mujer puede tener sus recursos, para poder bailar, y yo creo que es así, de hecho me da la impresión de que, salvo algunos casos muy particulares, cuando se está bailando hay un acuerdo, no es que uno mande y el otro no".

Las milongas como organizaciones intersticiales amicales recuperan, según lo expuesto, su carácter regenerador de vínculos sociales basados en un principio democrático de igualdad social: la amistad y la equidad de género. Como interpreto en reiteradas ocasiones, son los períodos de crisis los que ponen en evidencia la identidad colectiva. No es casual, por tanto, que sea en el período en el que se transita de un régimen autoritario a uno democrático en el que resurjan los espacios de milonga.

Bailarín Compadrito (1929)

Vestido como dandy, peinado a la gomina
y dueño de una mina más linda que una flor,
bailás en la milonga con aire de importancia,
luciendo la elegancia y haciendo exhibición.

Cualquiera iba a decirte, che, reo de otros tiempos,
que un día llegarías a rey de cabaret,
que p' enseñar tu corte pondrías academia...
Al taura siempre premia la suerte, que es mujer.

Bailarían compadrito,
Que floriaste tu corte primero,
En el viejo bailongo orillero
de Barracas al sur.

Bailarín compadrito,
que quisiste probar otra vida
y al lucir tu famosa corrida
te viniste al Maipú.

Araca, cuando a veces oís La Cumparsita
yo sé como palpita tu cuore al recordar
que un día lo bailaste de lengue y sin un mango
y ahora el mismo tango bailás hecho un bacán.

Pero algo vos darías por ser sólo un ratito
El mismo compadrito del tiempo que se fue,
Pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo
Te ves en el espejo del viejo cabaret.

(Letra y música de Miguel Eusebio Bucino en Cobello, 1995:156/157)

Sojuzgamiento y Equidad
La danza como acto performativo

Como desarrollo en la Primera y Segunda parte en que divido esta investigación, considero como un punto central para comprender los sentidos que invisten en la actualidad los espacios de milonga, interpretar la simbología que expresa la danza. En consecuencia, siguiendo el recorrido marcado, reconstruiré en el desarrollo de esta Tercera Parte los sentidos impresos en la danza desde sus orígenes, para poder así observar los símbolos y significados que perduran y los que cambian.

En un principio, para situar los contenidos de este proceso selectivo, considero importante remarcar que el tango, como danza del abrazo, pone en juego un abanico de sensaciones del orden sensual y erótico que movilizan hasta las fibras más íntimas de la pareja. No es casual por tanto, que se transforme en narración de los patrones sociales que rigen las relaciones de género ya sea para cuestionarlas, aceptarlas o rechazarlas. Desde esas consideraciones, dimensionar los sentidos que inviste la danza supone develar concepciones incorporadas sobre los papeles que hombres y mujeres "deben" representar y cómo, esos mismos en la práctica tienden al cambio, es decir, son cuestionados. En consecuencia, es importante señalar la pertinencia de distinguir entre los espacios del espectáculo y los de la milonga ya que los primeros son susceptibles a representar sentidos que tienden a una mayor abstracción creando vínculos identitarios instituidos, mientras que los segundos enfrentan esos mismos imaginarios a construcciones de sentido que se renuevan por la dinámica de la interacción social. En otras palabras, en cada nuevo abrazo se ponen en juego los sentidos pasados que prefiguran el porvenir.

Por tanto para analizar la danza, comprendiéndola como práctica dinámica cultural donde se expresan y se transforman los órdenes de dominación masculina instituidos que dividen a la sociedad por géne-

ro, es necesario resignificar los momentos históricos de la milonga comprendidos en los procesos de la historia político-institucional del país y los momentos paradigmáticos, sumándoles ahora un nuevo concepto: el de performance que escenifica la danza.

Cuadro 10. Transformaciones de sentido de la danza en la milonga

Momentos históricos de la milonga	Períodos de la historia política-institucional argentina	Performance de la danza	Momentos Paradigmáticos
Embrionario y Conformación (1850-1920)	La formación del Estado argentino (1850-1890) La consolidación del modelo conservador-liberal (1890-1916)	Búsqueda de reconocimiento social mediante la dominación de la mujer por parte del hombre.	Proceso de formación del Estado argentino (1853-1890)
Popularización (1920-1966)	La hegemonía compartida (1916-1930) El Estado de bienestar (1930-1966)	Creación de figuras paradigmáticas. Sojuzgamiento por ejercicio de: a) posesión b) control	
Descorporización (1966-1983)	El auge de la córpora militar (1966-1983)	Exportación de la danza, su dualidad: machismo y equidad de género	
Resurgimiento (1983-hasta la actualidad)	El Estado globalizado (1983-hasta la actualidad)	Reciprocidad en las relaciones: vínculo amor/pasión	Transición democrática (1983-hasta la actualidad)

Con el fin de establecer las trasformaciones de sentido que se desarrollan en la danza según sean sus espacios de producción simbólica y los momentos históricos en que se practica, quisiera comenzar delimitando el marco interpretativo que guiará mi análisis el cual se inscribe en las teorías del performance cultural. De ellas, retomaré los postulados de Victor Turner quien interpreta que los símbolos dominantes que se expresan en los rituales, gozan de tres propiedades:

> "La propiedad más simple es la condensación: muchas cosas y acciones representadas en una sola formación. En segundo lugar un símbolo dominante es una unificación de *significata* dispares, interconexos porque posee en común cualidades análogas porque están asociados de hecho o en el pensamiento (...) La tercera propiedad importante de los símbolos rituales dominantes es la polarización de sentido (...) En un polo se encuentra un agregado de *significata* que se refiere a componentes de los órdenes moral y social (...) En el otro polo los *significata* son usualmente fenómenos naturales y fisiológicos. Llamaré al primero de éstos el "polo ideológico" y al segundo el "polo sensorial" (...) En el polo sensorial se concentran *significata* de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos; en el ideológico se encuentra una ordenación de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos y las categorías sociales". (Turner, 1997:30/31)

Como especifico en párrafos anteriores, en la construcción simbólica que materializa la danza, el símbolo dominante tiene su polo ideológico en la construcción social de la división de género; reglas morales que encuentran su sustrato en las sensaciones de carácter erótico-sensual que despierta en la pareja, el abrazo. Las características del símbolo le permiten a Turner concebir la estructuración de lo social como un proceso dialéctico:

> "Parece como si existieran aquí dos 'modelos' principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero es el

que presenta a la sociedad como un sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de 'más' o 'menos'. En el segundo, que surge de formas reconocibles durante el período liminal, es el de la sociedad en cuanto a *comitatus*, comunidad o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual". (Turner, 1988:103)

Victor Turner, en su análisis del proceso de estructuración social, interpreta esas prácticas como fases liminales de la estructura social, es decir, espacios desjerarquizados, neófitos, donde se expresa:

"Lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad y el compañerismo (...) Esta diferenciación entre estructura y *communitas*, no se limita a la conocida entre 'secular' y 'sagrado' o a la existente, por ejemplo, entre política y religión (...) No se trata simplemente (...) de otorgar un sello de legitimidad a las posiciones estructurales de una sociedad, sino, más bien, de otorgar el debido reconocimiento a un vínculo humano esencial y genérico, sin el que no podría existir ninguna sociedad". (1988: 103/104)

Para el autor sin dichos espacios no se podría producir y, en consecuencia, reproducir la sociedad ya que:

"La vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferencia, de la igualdad y la desigualdad (...) En otras palabras, durante su experiencia vital cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura y la *communitas*, a los estados y las transiciones". (1988:104)

La importancia de este concepto estriba en que le otorga un papel fundamental a la fase liminal de la construcción social del sentido que en las sociedades modernas se expresa en:

> "La idea que exista un vínculo genérico entre los hombres, así como el sentimiento relacionado de 'confraternidad', no son epifenómenos de algún tipo de instinto gregario sino productos de *hombres entregados en cuerpo y alma*. La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación de los hombres con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión". (1988:134)

Si bien por esos momentos de *communitas* el autor intenta comprender los procesos revolucionarios de la sociedad, abre la posibilidad de poder establecer en prácticas de características diametralmente diferentes, el surgimiento de *communitas* espontáneas:

> "En fechas recientes se han producido algunos intentos en América y Europa occidental de recrear las condiciones rituales bajo las que la *communitas* puede, digámoslo de una vez, invocarse (...) la clase de *communitas* que buscan alcanzar los miembros de la tribu y los hippies con sus happenings no es la camaradería agradable y natural que puede darse entre amigos, compañeros de trabajo colegas profesionales en cualquier momento; lo que ellos buscan es una experiencia transformadora que vaya hasta la raíz misma del ser de cada persona y encuentre en ella algo profundamente comunal y compartido". (1988:143/144)

El lector recordará que en la Primera Parte de este trabajo sitúo a las milongas como asociaciones amicales, pero si bien en las milongas

se establecen relaciones de camaradería en tanto amigos que se reúnen a bailar, la danza genera, como mostraré, momentos de *communitas* que permiten la reflexión sobre, en el caso que aquí investigo, imaginarios del orden dominante masculino reivindicando a la mujer.

Para comprender con mayor profundidad las características de esos momentos de *communitas*, es necesario poner en consideración los conceptos mediante los cuales Victor Turner define el contexto ritual, observando sus vinculaciones: *arena social, paradigma-raíz* y *drama social.*

Turner (1974:15/17) establece a la arena social como escenarios concretos donde se exponen dramas sociales en tanto fases que expresan el proceso de controversia entre momentos paradigmáticos de la acción social. Recordemos que, para el autor, tales paradigmas consisten en fijar reglas de la secuencia de la acción social en un proceso selectivo que, como tal, implica la exclusión de símbolos y significados; esto es, como producto de tal proceso, se forman metáforas y símbolos que refieren a esa movilización de sentidos (Turner, 1974:26). En consecuencia las metáforas-raíces o paradigmas-raíces son expansiones de los símbolos, así como los dramas sociales son expansiones de los paradigmas-raíces. El drama social, consta de las cuatro fases características del ritual: ruptura, crisis, acción reparadora y reintegración. Procesos que tienen una función reconstitutiva ya que están orientados a la resolución simbólica de crisis sociales. Por tanto Turner (1982:75) considera el drama social como un proceso de conversión de valores y fines particulares, distribuidos entre actores de un sistema (temporal y provisional) de significados compartidos, es decir, consensuados. En consecuencia, para comprender la fuerza reconstitutiva que inviste es necesario ahondar en la relación que los dramas establecen con la creación de paradigmas-raíces o metáforas-raíces. Los paradigmas-raíces como instancias superadoras de los signos gozan de su dualidad, por tanto, en su conformación constan de un sujeto principal y de un sujeto subsidiario. La relación que se establece entre ambos es que el primero es dotado de los atributos del segundo, esto es, la metáfora selec-

ciona, acentúa, suprime y organiza rasgos y características del sujeto principal, que son propios de contenidos implícitos en el sujeto subsidiario (Turner, 1974:29/30).

En los espacios de producción simbólica del tango observo que los significados que se expresan en la danza se configuran en torno a dos dramas sociales:

-En los espacios del espectáculo: la crisis social que se establece con los procesos de integración del sector social marginal rioplatense durante el proceso de formación del Estado argentino.

-En las actuales milongas: la crisis social que produce el cambio del régimen dictatorial al gobierno democrático.

Capítulo 1: La danza. Expresión simbólica de dominación

Al definir el momento histórico de *emergencia y conformación* del tango y la milonga como una práctica cultural de características emergentes, integrada por agentes sociales que representan una identidad de diáspora, advierto sobre la crisis por la que atraviesa ese sector social marginal al no ser reconocido por la sociedad rioplatense. La milonga, por tanto, se establece como arena social donde se expresa el drama de la subalternidad: la lucha de un sector social emergente que intenta integrarse a una sociedad que lo concibe como ajeno, siendo víctima del rechazo y la proscripción. Por lo expuesto, interpreto a la danza como encarnación metafórica que pone en escena el acto de dominación que ejerce el hombre marginal sobre la mujer en un intento por lograr el reconocimiento social que le es negado. En otras palabras, en el período de *conformación* de la milonga la danza se plasma como un acto de reivindicación masculina donde el hombre despliega sus atributos viriles para posicionarse entre los hombres poderosos de su entorno.

Recordemos que el tango tiene sus raíces en el *candombe* que danzan los negros y es socializado en las fiestas de carnaval. Fernando Assunçao (1998) señala que las figuras y actitudes del *candombe*, al ser imitadas por el criollo o europeo, son despojadas de su sentido ritual y cargadas de connotaciones sexuales:

> "Todos los exotismos, todo el interés cultural que despierta el negro, toda la curiosidad por sus cosas, empieza, tiene su raíz honda y oscura, en el apetito sexual, en la excitación glandular del hombre de origen europeo". (1998:35)

La mirada etnocéntrica que atraviesa al inmigrante, como parte integral del proceso de *conformación* del tango, es un componente constitutivo de su gestación más que la significación o transformación de

un sentido impuesto, mirada a la que no escapa tampoco el mulato y/o mestizo. Eso muestra la complejidad de la conformación sociocultural de la subalternidad que origina el tango, la cual dista en mucho de ser un estrato homogéneo sino que está signada por las luchas y competencias que se gestan en un entramado mayor, esto es, el proyecto orgánico de nación de la Generación del 80, excluyente y oligárquico.

La exotización de la danza producida por la imitación paródica del hombre blanco, transforma al *candombe* en el espacio del carnaval rioplatense porque por un lado, entran en juego otros agentes socioculturales como el gaucho y el inmigrante europeo y por el otro, se pierde la relación afro-religiosa como principal motivo de celebración. Sin embargo, encuentro que el tango recibe de la cultura afroamericana tres aportes fundamentales: su nombre, ritmo y los movimientos básicos de su danza: mantener el torso erguido y rígido con los hombros inclinados levemente hacia delante, moviendo la pelvis al compás del ritmo musical y cruzando los pies mientras se avanza en zigzag (Assunçao, 1998:42).

Si bien no es fin de este trabajo realizar un análisis pormenorizado del *candombe*, considero importante describir algunos de sus componentes centrales para comprender la conformación del tango. El *candombe* es una danza de contenido ritual donde convergen una multiplicidad de expresiones culturales africanas; la principal razón de tal diversidad se debe a que las tribus y familias traidas de Africa por los esclavistas, al ser vendidas, son disgregadas con el fin de imposibilitar la comunicación entre sus miembros. Si bien la situación descripta provoca, en principio, que no se pueda adjudicar a una tribu o nación particular su simbolización, Assunçao (1998:40) le atribuye al bantú los principales rasgos rituales de la danza. En cuanto a la práctica de la misma, Vicente Rossi ofrece una detallada descripción del *candombe* mediante la cual se observa que en sus sitios[34] los negros forman una

34 Lugares de reunión de la comunidad afroamericana, también llamados "cofradías" o "sociedades" (Assunçao, 1998:39).

ronda para ejecutar su danza al son de los tambores, dirigidos por los cánticos que efectúa el "bastonero":

> "El bastonero, en medio de la rueda, blandía su palo en alto y paraba el tamborileo; luego pronunciaba las primeras sílabas de uno de sus brevísimos cantos y bajando el palo daba la señal para comenzar la danza, para cuyos efectos volvían a sonar los instrumentos y la rueda entraba en movimiento respondiendo con otros versos del canto iniciado por el director. La rueda giraba; el paso solía ser mesurado, como indeciso; los cuerpos marcando un suave vaivén en las mujeres, con oscilación de caderas; los hombres desarrollaban una difícil diversidad de movimientos, sin perder el paso (...) Los bailarines no estaban pues sometidos a ninguna regla en la uniformidad de figuras de aquella danza (...) 'Calunga-güé', cantaba el bastonero; 'oyé-ye-yumbanbué' contestaba la rueda; y siempre así durante media hora o más. El compás era lento, algunas veces el bastonero lo levantaba de tono o lo agitaba por vía de inyección enervante. Cuando aquél conceptuaba que convenía descansar, cambiaba el canto y gritaba: 'oyé-ye', contestando la rueda: 'yumban-bé', acto continuo al tamborileo lento sustituía un precipitado redoble adaptado a compás en un último esfuerzo, con rapidez, en una tumultuosa resolución de movimientos; el bastonero gritaba y saltaba sosteniendo a todo trance aquella animación que duraría medio minuto; luego levantaba su palo sobre todas las cabezas y daba el grito característico: 'güe', haciendo una 'e' muy larga, llena de singular expresión de alegría; la rueda repetía el grito deteniéndose y los bailarines iban a sus asientos".(Rossi, 1958)[35]

La figura del bastonero es incorporada en las fiestas carnavalescas. Durante los días que transcurren entre los meses de febrero y marzo, período en que se desarrollan las fiestas de carnaval, se le permite a los

35 Véase Cosas de Negros de Vicente Rossi. Buenos Aires, Hachette, 1958.

negros salir de sus sitios y participar de la procesión de carruajes y bailarines que danzan al son de los tambores, guiados por un bastonero o escobero, que marca el ritmo de la comparsa con un palo o escoba, mientras que avanza con zigzagueantes pasos.

En la Argentina, con el calor de los últimos meses de verano, aún se festeja el carnaval, es más, todavía guardo recuerdos de mi niñez[36] cuando mi madre me permitía disfrazar y, junto a mi prima, participar de las murgas que se organizaban en la ciudad de Ensenada, en las afueras de la ciudad de La Plata (véase Anexo I, mapa 2 y 3), donde un bastonero con su cara tiznada de negro con corcho quemado dirigía, frente a los tambores, platillos y tamboriles, la procesión de carruajes con reinas y reyes. Hoy, a la luz de este trabajo, comprendo que el lugar de segregación social que ocupaban los negros en el carnaval, lo tomó la comunidad gay a la cual se le "permitía" salir de sus "sitios" para organizar una majestuosa carroza de reyes y reinas travestidos[37].

La danza del tango, por tanto, tiene sus raíces en la burla y la ironía características de las fiestas populares. Al analizar la contradictoria conformación de la identidad de la marginalidad de la sociedad rioplatense que sintetizo en la figura del *compadrito*, advierto que la danza se conforma como una burla del *candombe* que danzan los negros, así como de las reglas occidentales que regulan la división sexual de la sociedad. Mediante la burla, el nuevo agente social construye y comprende su identidad diferenciándose del negro (en este caso lo borra) y del europeo, a quienes ridiculiza con un cadencioso roce de caderas.

La reivindicación de las partes bajas es característica de las fiestas populares de carnaval, cuyo rol fundamental es vencer, por medio de la burla, los controles que ejerce la sociedad:

36 Me estoy remontando a 1978/79, momento en que el país estaba gobernado por la dictadura militar.

37 Recuerdo que en los carnavales organizados, en aquel entonces, por la Municipalidad de Ensenada, Berisso y La Plata, se destacaban las carrozas organizadas por el cabaret, en el caso que relato llamado "Las Maravillas", donde se les permitía a los travestis y transexuales exhibirse en público sin ser sancionados por la ley.

"En la obra folklórica popular el temor cósmico (como todo temor) es vencido por la risa (...) El cataclismo cósmico, descripto con ayuda de las imágenes de lo bajo material y corporal, es rebajado, humanizado y transformado en alegre fantoche. Así la risa acaba por vencer el temor cósmico". (Bajtín, 1994:303)

Por lo expuesto, el origen de la bipolaridad es herencia de las danzas de los negros que se difunden, principalmente, en las fiestas del carnaval: al iniciar la danza, el hombre toma entre sus brazos a la mujer quien apoya su torso en el de su acompañante, una vez adoptada esa posición, la pareja no abandona el abrazo. La postura implica que los torsos se mantengan erguidos y relativamente rígidos efectuándose los movimientos de la cintura hacia abajo. El centro del movimiento, por tanto, se ubica en la pelvis de los ejecutantes.

Herederas del sentido irónico y burlesco de las fiestas carnavalescas, las milongas se tornan espacios que mediante la danza construyen momentos desestructurados que posibilitan cuestionar y comprender el lugar que la marginalidad originaria del tango ocupa en la sociedad. Pero la cualidad de "espontánea" que conlleva la *communitas* muestra su carácter transitorio y/o pasajero, pues el perdurar implica la institucionalización de reglas, normas y valores, en consecuencia, su estructuración.

Por lo expuesto, considero que en la danza primigenia se pueden observar las cuatros fases que componen al drama social: ruptura, crisis, acción reparadora y reintegración:

-Ruptura: con los orígenes negros, al conformarse como burla del candombe; y con el componente blanco, europeo, al desafiar las rígidas pautas occidentales que regulan las relaciones de género, mediante el despliegue sensual que exhiben sus figuras.

-Crisis: en la relación que entablan el hombre y la mujer en la danza. En la búsqueda de reconocimiento social mediante el sometimiento femenino, el ejercicio de poder y dominación queda representado en cada movimiento que el *compadrito* y la *percanta* recrean. A saber, el *compadrito* conduce marcando, con su mano y movimientos del torso los pasos

que la mujer debe ejecutar. El alto contenido erótico de las figuras que se ejecutan representa el sometimiento de la mujer a los deseos del hombre.
-Acción reparadora: El hombre marginal que danza el tango de finales del siglo XIX y primera década del XX carga, mediante la inversión de sentidos propia de la metáfora, con el ejercicio de la dominación de valores relacionados a la concepción masculina del mundo basada en una exaltación de los atributos viriles, erigiéndose como conquistador. En ese proceso encuentra el anhelado reconocimiento social expresando mediante la danza su dominio, al sojuzgar a la mujer, ubicada en el último peldaño de la escala social.
-Regeneración: el hombre procura comprender y construir el espacio social que ocupa, dignificándose en oposición a la mujer; es en este sentido que se puede reconocer el proceso regenerador del acto performativo en tanto condición en que un grupo sociocultural se vuelve sobre sí mismo, esto es, reflexiona sobre las relaciones, acciones, ética y reglas legales y otros componentes socioculturales que marcan sus "personalidades" públicas (Turner, 1992:24). Es decir, mediante la danza el *compadrito* se burla de las reglas sociales que regulan las relaciones hegemónicas entre los sexos, exaltando su virilidad al desplegar figuras cargadas de simbolismo sexual mediante las cuales sojuzga, entre sus brazos, a la mujer. Así encuentra su posición social en directa oposición a la sociedad que lo segrega, estableciendo su espacio de reconocimiento, integrándose al grupo de hombres "auténticos".

La milonga en su proceso de *conformación* y *transformación* de sentido, si bien pierde la relación con los sectores sociales marginales, conserva la característica liminal que adquiere del carnaval. Como desarrollaré en las páginas siguientes a través de las entrevistas recopiladas en mi trabajo de campo, así como con las notas relevadas de diálogos en las milongas en que participé, pude observar que las parejas (ya sea que estén constituidas o sean sólo producto de un encuentro fortuito) buscan experimentar en la danza –al menos en el transcurso de los tres minutos que dura la obra musical–, el vínculo "humano, esencial y desjerarquizado" de *communitas*.

Caracterizo al período de *popularización* de la milonga como el momento en que el tango es practicado por la sociedad en su conjunto, es decir, son los "tiempos dorados" de la milonga. El tango conquista los circuitos de consumo tanto nacionales como extranjeros y la danza comienza a practicarse y enseñarse de forma profesional. Esto produce que, según sea el espacio en que se dance (milonga o espectáculo) o las características que invista la milonga, la danza adquiera particularidades distintivas. Como aclaro en reiteradas oportunidades, el tango- danza pertenece al género de baile de parejas abrazadas. El hombre toma a la mujer entre sus brazos, apoya la palma de su mano derecha en la espalda femenina y con la mano izquierda empuña la mano derecha de su compañera. La posición que adopta la pareja es en ángulo de 45 grados o enfrentados, según sea el estilo de danza que se practique. Los torsos permanecen flexibles pero erguidos y los movimientos se producen de la cintura hacia abajo, siendo su centro la pelvis de los ejecutantes. Una vez adoptada la posición comienza la danza que se desarrolla en un continuo roce de piernas y caderas. El hombre es el que guía por lo tanto, al estar enfrentados, la mujer es la que baila de espaldas. Por consiguiente, la responsabilidad en la ejecución de la danza recae en el hombre ya que es el encargado de controlar los espacios, cuidando que la mujer no choque con quienes danzan enfrente o a los lados. Esa situación provoca que sea mal visto que una pareja rebase a la otra en la pista de baile perjudicando así el paso de los otros danzantes. En la pista de baile, las parejas danzan en círculos que giran de manera contraria a las agujas del reloj. Los más experimentados lo hacen por fuera del círculo, quedando el centro para los recién iniciados en la danza. Esa práctica se debe principalmente, a una razón de organización y aprovechamiento del espacio y a que, como el tango se aprende también mediante la observación, se privilegia la exposición de los expertos en su ejecución.

En la precedente descripción expongo la posición, movimientos y reglas genéricas del tango danza y el comportamiento de las parejas en la pista de baile; ahora bien, como ya indiqué en párrafos anteriores, el tango es una danza creativa, esto es, no hay límites para el diseño de sus figuras. Esta impronta es heredada de los tangos primigenios, tal es así, que uno de los principales retos que encuentran sus ejecutantes es poder crear un estilo propio de danza. Tal característica dificulta mucho poder especificar tipos de danza, pese a esto, puedo distinguir tres tipos básicos: a) la danza canyengue y de salón; b) el tango y su fantasía, y c) las danzas milongueras de salón y de fantasía.

En el período que estoy analizando en este apartado esos tipos se conforman debido a que la danza adquiere diversas significaciones, según sean los espacios y las personas que la ejecuten en relación al drama social que escenifica.

A. La danza canyengue y de salón

El canyengue o danza arrabalera, es la continuación del tango-danza primigenio ya que se aprende por medio de la observación y deviene de su práctica en las milongas de los sectores marginales. Como analicé en otras oportunidades, es una danza con contenido de alta simbolización erótica que se caracteriza porque las parejas danzan abrazadas efectuando las figuras y movimientos de la cintura hacia abajo, con rítmicos y cadenciosos entrelazamientos de piernas. Hay dos reglas que priman en el canyengue: la de no romper el abrazo y que la mujer es la que tiene que seguir al hombre, esto es, el hombre es el que le indica a la mujer qué figuras debe efectuar y hacia dónde tiene que dirigir sus pasos. Más allá de estas normas, la danza queda libre a la improvisación y creación de los danzantes. Es de las milongas en las que se practica la danza canyengue de donde surgen los maestros de danzas que instauran un tango de academia.

Como ya mencioné, en su momento de popularización la milonga divide sus espacios entre el prostibulario y el del club social. En ambos

la danza revitaliza el drama social que encarnan las figuras paradigmáticas del compadrito y la percanta pero en dos sentidos diferentes. En el prostíbulo continúa la concreción simbólica del sometimiento femenino al dominio masculino; mientras que en el club social esa simbolización es proscripta, se censuran los pasos o figuras que invistèn contenidos sensuales dando lugar a una danza caminada. En la danza de los salones del club social, el hombre controla a la mujer prohibiendo exhibiciones que contengan una simbolización sensual, borrando el contenido impugnador que imprimiera el *compadrito*. Goyo marca esas diferencias y muestra el control social que se ejerce sobre la mujer en las milongas familiares organizadas por el club social:

> "Mirá, algunas milongas tenían su estilo. El hombre decía: -mirá, no vamos allá, porque allá no es bailable. Por ejemplo un club de barrio donde las chicas eran bastante pretenciosas era *Ateneo Popular* que hacían, por ejemplo, los domingos de 8 a 12[38]. Era bastante difícil entrar en el ambiente, no era una cosa explicable porque era un club de barrio pero era un ambiente muy cerrado, ahí había que hacer plancha[39] (...) Las relaciones eran menos liberales que ahora pero no dejaba de ser interesante, atractiva ¿sabés por qué?, porque era difícil recuperar lo perdido, porque si vos te hacías de una pareja la tenías que cuidar, no es como ahora que sexualmente los chicos no tienen mayor problema, conviven incluso a sabiendas de la familia chicas con chicos (...) antes era jugarse, la mujer que se jugaba a ir a vivir con un chico y se piantaba (*fugaba*) de la casa y (...) le hacían la lápida".

El control que existe sobre la mujer está impreso en la danza, ya que en los bailes del club se proscriben las figuras de extracción arrabalera. Reinaldo, maestro de danza de 60 años de edad, describe esa diferencia:

38 Se refiere a las 20 y 24 hs.
39 "Planchar" significa perder posibilidades de baile.

"El de salón es un tango donde prácticamente se camina hacia adelante, hacia atrás, se usa generalmente piernas trabadas al caminar del bailarín, y no tiene las figuras del canyengue y el orillero que en realidad el tango creció y se llega a este conocimiento de las miles y miles de figuras que hay, de enriquecimiento del canyengue u orillero (...) Me empezó a gustar el tango, pero por el solo hecho de aprender, fui a aprender con ese maestro que se llamaba Marcelo Piñeido. ¿Cómo eran esas clases? Bueno, en esas clases había un profesor que enseñaba; no se podía hablar con la mujer con que se practicaba, había que pagar una moneda, había que sacar una ficha, eran generalmente mujeres del cabaret; iba mucha gente a aprender, entonces yo ahí aprendí un tango 'liso' que es el tango que por mucho tiempo se bailó acá en La Plata, después yo vi bailar ese tango mucho en el Jockey[40]. Vi muchos bailarines de La Plata que pasaron por las enseñanzas de este hombre. Las de ese tango eran figuras muy simples, cuatro pasos de frente, cuatro de costado, cuatro de retroceso, cinco de frente, vaivén, ochos adelante, ochos atrás".

En el relato de Reinaldo, no sólo se aprecia la distinción que existe entre el tango del salón y el canyengue, sino también se remarca que las mujeres que enseñan la danza en su período de *popularización* son consideradas prostitutas, ya que está socialmente condenada la mujer que practica la danza fuera de los espacios "permitidos" de los cuales participa la familia, a saber, los bailes de matineé.

En consecuencia, al censurar el contenido erótico del canyengue el tango de salón pierde la creatividad del tango primigenio. Reinaldo, continúa explicando ese proceso selectivo:

"Cuando se dice que el tango es orillero es porque está relacionado a las orillas, a las márgenes. Por eso cuando el tango entra

40 Se refiere al Jockey Club de la ciudad de La Plata, hoy desaparecido, donde se organizaban milongas para las personas de élite de la ciudad.

a la ciudad, ese tango no era permitido, en las reuniones existían bastoneros que se colocaban en la pista y decían 'que haya espacio' (*refiriéndose a la distancia de los cuerpos en el abrazo*), no querían ganchos, no querían figuras arrabaleras, sino un tango más de salón. El tango entra a la ciudad, pero no ese tango orillero, sino más bien se hace toda una teoría para hacer un tango de salón, sin ganchos, sin sentaditas, sin sacadas y muchas figuras que se fueron elaborando a través del tiempo".

En las actuales milongas hay resabios del descripto tango de salón en la práctica de algunas parejas que participaban de las milongas de matineé organizadas por los clubes sociales; pero tiende a desaparecer, no sólo porque se reaprende la danza tomando clases con maestros sino porque la censura a la que es sometida la danza en su período de *popularización* cede ante la paulatina liberación de la mujer.

B. El tango y su fantasía

En cuanto a la danza que se produce en el espectáculo, el "tango fantasía" como lo denominan quienes participan de la milonga, es la expresión más acabada de la incorporación de la danza a la identidad nacional. En el performance de la danza recreado en el espectáculo se produce la conformación de root *metafhors* (metáforas raíces) encarnadas en las figuras paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta* en tanto personificaciones del drama social primigenio de los sectores marginales que le dieron vida al tango, y representan la crisis por la que atraviesa una sociedad en conformación.

La creación de tales figuras no se puede simplificar tomándolas como meros arquetipos, entendiendo éstos como la organización de sistemas simbólicos multivocales sobre conceptos y signos univocales (Turner, 1974:29). Sino más bien, son "tipos de metáforas maestras" que expresan áreas de significado que orientan la identidad de un pueblo. En este sentido se tornan modelos culturales reconocidos que pau-

tan formas de conducta que, al estar incorporados en la sociedad, actúan de forma naturalizada. Si bien esa incorporación simbólica se produce en el período de *popularización* de la milonga, es cuando ésta se descorporiza que se produce un proceso selectivo que conlleva a borrar áreas de su significación favoreciendo construcciones que se caracterizan por su mayor abstracción. Es decir, la revitalización de esos personajes en el escenario transnacional, alejados de la práctica de las personas que crean y recrean al tango en las milongas, implica la supresión de un área de significación. Esto es: se borran los sentidos simbólicos del acto de dominación como conquista de reconocimiento social de un sector emergente marginal producto y productor de los procesos de incorporación a la nación en su momento de organización como tal; para tomar los sentidos que hacen de la danza la puesta en escena de actos de dominación masculina sobre la que se estructura la sociedad.

Por tanto, cuando el tango se institucionaliza, proceso que, como describo, se produce en los períodos de *popularización* y *descorporización*, se genera una *communitas* ideológica que consiste en la abstracción y generalización que conducen a la conformación de modelos ideales (Turner, 1988). Estos son, como expreso a lo largo de este trabajo; por un lado, en la dimensión identitaria nacional, las figuras del *compadrito* y la *percanta*, símbolos que encarnan la traumática configuración de la Argentina como nación, que coloca como agente principal de ese proceso al inmigrante europeo borrando al negro así como los sentidos impugnadores de la danza primigenia al revitalizar códigos y reglas de dominación masculina alejadas de la práctica de la marginalidad que la creara. Y, por el otro, víctima de ese alejamiento, la danza al ingresar a los circuitos de consumo cultural transnacional borra sus sentidos nacionalistas para ser metáfora del acto de dominación que divide a la sociedad en términos de "machos viriles" y "hembras sumisas".

El proceso descrito se puede encontrar también en el trabajo sobre los migrantes mexicanos en California de Mariángela Rodríguez. La

autora preguntándose sobre la articulación entre la cultura popular y la cultura de masas, establece que en *la quebradita*[41]:

> La raíz primaria se adscribiría al propio terreno de la naturaleza y de la historia: el vaquero mexicano con su música y sus oficios asociados a la ganadería y al dominio de la naturaleza. La elaboración cultural contemporánea sería la imagen metamorfoseada de esa primera realidad. Se trata de desentrañar, pues, los hechos del pasado que se conectan y se expresan en la actualidad a la manera de una iconografía contemporánea en la que se fucionan el vaquero mexicano y el cowboy gringo en una unidad simbólica que es la que nos hace hablar al inicio de este trabajo de un cowboy moderno y de ciudad. Esta situación puede ser comparada a la del gaucho argentino y brasileño, en el sentido de ser expresiones culturales masculinas, en las que las mujeres ocupan un lugar secundario, en este caso quebradas por su quebrador que es su pareja en el baile. (Rodríguez, 1998: 188)

C. Danzas milongueras, de salón y de fantasía

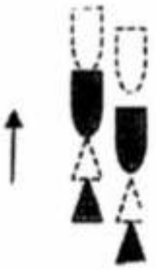
Los primeros maestros de danza surgen, como mencioné y se deduce del relato de Reinaldo, de los ambientes prostibularios donde danzan canyengue e institucionalizan la danza cuando ésta se espectacula-riza en el período de *popularización* de la milonga. La institucionalización de la danza supone el reglar y sistematizar sus pasos según pautas académicas. Así, se crean diferentes estilos de danzas según sean los espacios en que se practiquen bajo la consigna de ocho pasos básicos que conforman la "caminata" del baile: el hombre comenzando con su pie derecho, da un paso atrás, uno al costado, ejecuta dos pasos hacia

41 Movimiento musical aparentemente originado en Los Ángeles que impacta a las comunidades mexicanas y chicano-latinas de los Estados Unidos, particularmente a las que se encuentran ubicadas en Texas, California, Nuevo México, Colorado, Arizona y Nueva York. Véase, *Mito, Identidad y Rito. Mexicanos y chicanos en California* de Mariángela Rodríguez. México, Ciesas/ Purrúa, 1998.

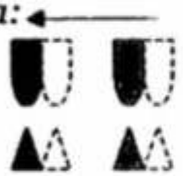
adelante, pisa y junta los pies, da dos pasos hacia delante y resuelve, ya sea con un paso al costado y uno hacia adelante; la mujer realiza el mismo esquema pero en forma de espejo a la posición del hombre a excepción del quinto paso donde ella debe cruzar al tiempo que el hombre junta los pies (véase esquema 1). Los pasos descriptos no se respetan en ese orden al momento de ejecutar la danza en una milonga pero la *caminata* es utilizada por todos los maestros de tango como punto de inicio para su enseñanza.

Esquema 1: La *caminata* del tango

1º Secuencia:



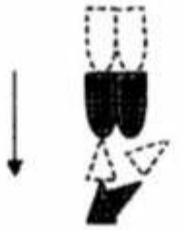
2º Secuencia:



3º Secuencia:

4º Secuencia:

5º Secuencia:



6º Secuencia:
Se reiteran la 3º secuencia

7º Secuencia:
Se reitera la 4º secuencia

8º Secuencia:
Resolución, se reitera la 2º o la 3º secuencia

De la institucionalización del tango surgen dos estilos de danza que se practican en las actuales milongas:

Tango milonguero: las parejas estrechan el abrazo en un ángulo de 45 grados o enfrentados y se inclinan levemente hacia delante de forma tal que el peso de su cuerpo recaiga sobre las puntas de los pies; este estilo se caracteriza por ser una danza "caminada" ya que se enseña que los pies siempre deben rozar el piso. Su objetivo es el de practicarse en las milongas donde se congrega gran cantidad de gente, por tanto los pasos y figuras son cortos para poder ser danzados en el espacio que ofrece una baldosa.

Actual tango de salón: es un híbrido entre el tango milonguero y el planificado para el espectáculo; se caracteriza porque las parejas juegan con el eje de sus cuerpos en el abrazo, por tanto, por momentos se estrechan hasta quedar en un ángulo de 45 grados o enfrentados y se relajan para ganar amplitud y poder así realizar figuras que requieren elongación. Esta danza se practica en las milongas que cuentan con mayor espacio en la pista de baile o que congregan a menor cantidad de participantes.

Tango fantasía: es la danza creada para el espectáculo, por tanto está sujeta a una coreografía. Las parejas permanecen enfrentadas, se abre el abrazo de manera tal que los danzantes mantienen su eje corporal en línea recta, esto posibilita la realización de figuras elongadas que requieren mayor destreza y espacio físico para su realización. Se pierde el roce continuo de los pies en el piso ya que se estila la realización de saltos y se permiten representaciones de carácter teatral. Se ejecuta para espectáculos artísticos o shows, tanto en el exterior como en el país.

Como aclaro en párrafos anteriores, a excepción del tipo de danza canyengue (por ser básicamente creativa) y fantasía (por ser coreográfica), la milonguera y de salón son muy difíciles de encontrar en forma pura. Según sea la obra musical, la persona con que se dance o el espacio que se tenga para su ejecución, una misma pareja puede jugar indistintamente con ambos estilos que, al no estar sujetos a una coreografía, permiten rescatar la impronta creativa que caracteriza al canyengue.

Mediante los postulados de Victor Turner, pude establecer que los paradigmas-raíces se tornan en modelos que orientan la identidad del pueblo. El *compadrito* y la *percanta*, entendidos como figuras liminales que encarnan un sistema simbólico, marcan pautas de comportamiento relacionadas a la masculinidad que son rechazadas en el actual escenario propiciado por la milonga. Es decir, en la danza coreográfica (interpretada como la expresión instituida del tango) al reforzarse sólo los valores que rescatan las cualidades viriles del hombre, el performance producido en los espacios del espectáculo propicia la objetivación de la simbología masculina impresa en la danza, posibilitando (mediante el ejercicio de la reflexión) su cuestionamiento.

Durante mi trabajo de campo, pude observar, que en muchas milongas se estila, en mitad de la reunión, interrumpir el baile para presentar a parejas de danza profesionales; esto es, que practican un estilo de danza coreográfica diseñada para las presentaciones en público. Una vez finalizada la exposición indago entre mis informantes sobre los niveles identitarios que experimentan con relación a la manifestación de la danza observada; con respecto a esto es notoria la coincidencia en las diversas argumentaciones recolectadas en que se critican duramente aquellas representaciones donde el performance de la danza hace evidente la dominación masculina mediante la encarnación de la pareja paradigmática del *compadrito* y la *percanta*. Tales datos sumados a indagaciones que realicé en los dos años de trabajo de campo, me conducen a interpretar en la actual práctica de la milonga, una transformación del drama social que escenifica la danza. El orden de la crisis cambia, ya no representa el drama de sectores marginales de finales del siglo XIX y principios del XX que buscan la aceptación de una sociedad que los rechaza, sino que ante el quiebre social que produjeron las políticas represoras de los gobiernos militares, la danza ofrece

la posibilidad de experimentar la reconstitución de relaciones de equidad, indispensables para participar del régimen democrático.

La danza se revitaliza borrando parte de su significación la cual se dota de nuevos sentidos. Con la incorporación de rasgos que interpreto como relacionados a una concepción del mundo que centra sus construcciones simbólicas en el sentimiento de amor/pasión se produce un cambio en la concepción respecto de las relaciones de dominio. La metáfora que se recrea al basar su bipolaridad en otra dupla es otra; esta vez hombre y mujer enfrentados al sentimiento pasional transforman el sentido de lo dominante que rompe con la dicotomía macho dominador/hembra sojuzgada, para objetivarse en la dominación de las voluntades –tanto de él como de ella– por la pasión. Carlos, maestro de danza de 28 años, concibe ese encuentro como:

> "Es una danza donde hay mucha seducción, es muy sensual, no sexual ¿sí? Esta diferencia es para el hombre, donde hay mucha sensualidad se mezcla el sexo, obvio, despiertan cosas, teniendo una mujer tan cerca (...) porque uno saca a bailar a una mujer no porque es bizca sino porque le gusta ¿me explico? Entonces si vos sacás a bailar a una mujer que te gustó ya sin tocarla, cuando la vas a abrazar y de repente cuando dicen que hay química, que te llevás bien bailando, que los cuerpos se mezclan, que la música te gusta y uno seduce a la mujer y la mujer te seduce a vos, por más que quede en el baile, cuando a partir de ahí terminaste de bailar y te llevaste a la mujer a la cama hay sexualidad. Que eso no se confunda la sexualidad parte de uno; la sensualidad parte de la danza. Eso es para mí y a mí no me lo saca nadie porque lo vivo constantemente".

Considero que las dificultades que tiene Carlos para definir las sensaciones que moviliza la danza expresan la necesidad de distinguir entre el erotismo que despierta en nosotros el contacto con el "otro" como objeto de deseo (sea hombre o mujer), frente a la experiencia de *fusionarse* con el "otro" en la profundidades del *ser*. El erotismo, como

potencialidad infinita del deseo, si no llega a retroalimentarse en la relación de pareja, contiene una carga negativa:

> "El deseo es la forma inmediata de manifestarse la pasión, es pasión en su aparecer inmediato, es la pasión en tanto que dato. Lo que se nos da en forma de pasión aparece ante nosotros (nosotros, conciencias ingenuas) bajo la modalidad de deseo. El sujeto deseante es, por consiguiente, el sujeto pasional que no ha alcanzado todavía su consumada interiorización, su determinación plena y absoluta. De ahí que mantenga siempre, subsistente, enfrentado a él, un objeto libre, que, sin embargo, polariza al sujeto deseante de forma insistente y repetitiva. En el orden del deseo el sujeto pasional aparece escindido en la dualidad de sujeto deseante religado a su objeto. Y esa escisión no puede superarla en tanto se mantiene como sujeto deseante". (Trías, 1988: 135)

En consecuencia la distinción que hace Carlos entre sensualidad y sexualidad con el fin de poder explicar/se las sensaciones que experimenta en la danza, radican en diferenciar al *deseo* de la *pasión*. Eugenio Trías, define al sentimiento amor/pasión mediante diversas tipologías:

> "El amor pasión constituye una posesión de la voluntad (...) que anula la fuerza activa de ésta, privándole de libertad y haciéndola cautiva (...) Esa cautividad (...) es concebida como superior y más deseable que cualquier libertad. Amor y razón tienen aquí, estatutos alegóricos. Son, si se quiere decir así, fuerzas objetivadas, forma primera de presentarse, por tanto, la subjetividad: formas anímicas personificadas. El amor-pasión quiere un imposible (...) 'que dos sean uno'. Lo que menos quiere ese amor es 'satisfacerse', 'consumarse'. Ese amor quiere retroalimentarse (...) Es, pues, amor reflexivo y dialéctico, amor que se tiene así mismo por objeto, que ama por tanto amar (...) Y bien: ese estatuto reflexivo constituye lo que propiamente debe conceptuarse

como pasión. El sujeto pasional se expresa en forma de arte, conocimiento, acción o producción (...) Es la fuerza misma del sujeto pasional la que permite la expresión de éste en forma de razón, actividad y producción". (1988:21/26)

Mediante el relato de Carlos puedo comprender cómo el acto de dominación se expresa en el sentimiento pasional, quedando hombre y mujer como par opositor dominado por –en términos utilizados por Carlos– "la sensualidad que parte de la danza".

La definición sobre la pasión propuesta por Eugenio Trías es utilizada también por Marta Savigliano, pero la autora observa que la pasión, en la racionalización poscolonialista, es permanentemente reciclada y recreada como sensación que trasciende la miseria del mundo. Para la autora, se "compra" pasión para desapasionarse; así, los tangueros (bailarines, intérpretes, compositores, poetas y fans) son invitados al escenario del performance posmoderno en los siguientes términos: un apasionante, "exótico", espectáculo sobre ellos mismos (colonialismo, neocolonialismo, imperialismo, postimperialismo). En cuanto a los "otros", para la autora, los que no ganaron, danzan por la vida. En el tiempo que transcurre la pieza musical la pareja, conectada, exhibe el conflicto y ese es siempre otro tango: abrazo que encierra un nuevo peligro, signo de infinita rebelión (1995: 219/220).

Retomando la propuesta de Eugenio Trías, el sentimiento pasional que propone el autor se caracteriza por contener un estatuto reflexivo que Savigliano sólo observa en las lógicas de consumo posmodernistas. Si bien en mi trabajo analizo la presencia de esas lógicas en las figuras paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta* recreadas en los espacios del espectáculo, también éstas, como parte de un proceso de objetivación, permiten el ejercicio reflexivo entre los agentes que practican, crean y recrean el tango en las milongas. Es decir, el observar/observarnos devela nuestras subjetividades incentivando la conformación de una masa crítica tal como demuestran las opiniones vertidas por mis entrevistados, quienes cuestionan los imaginarios asociados a re-

laciones machistas escenificadas en el performance de las danzas coreográficas.

Como discuto en el apartado que dedico a interpretar el proceso de globalización de sentidos propuestos en el tango; si bien al ingresar en los circuitos de consumo cultural el tango es utilizado como "estándar de pasión", como parte del mismo proceso potencia áreas simbólicas que cuestionan reglas y pautas que regulan la división sexual de la sociedad.

Muchas veces repetimos que el tango es la danza del abrazo. El hombre abraza a una mujer para iniciar la danza y ella cierra sus ojos entregándose a los brazos de aquél que puede ser un desconocido. Ese acto, que a primera vista sólo puede significar el preludio del baile, para la pareja implica vivenciar una experiencia transgresora que, como tal, despierta sensaciones y sentimientos encontrados. Edward Hall analiza el "afecto formal" advirtiendo lo siguiente:

> "Cuando se producen violaciones a las normas formales, van acompañadas de una ola de emoción. Uno se puede hacer una idea de cómo se siente la gente respecto a los sistemas formales pensando en una persona a la que un fuerte apoyo ha sostenido durante toda su vida. Si se le quita ese apoyo, se remueven los fundamentos de su vida. Las emociones profundas casi siempre están unidas a lo formal". (Hall, 1990:87)

La entrega de la mujer en la danza significa, entonces, infringir una norma. En la sociedad no se acostumbra entablar un contacto directo con el cuerpo del otro. Las situaciones de encuentro, según sea el grado de compromiso afectivo que exista entre los interactuantes, están formalizadas. En la danza se rompe con esas pautas, generando relaciones enraizadas en una profunda afectividad. Dialogando con Maru (25 años) pude comprender cómo el aprendizaje de la danza significó para ella un aprendizaje de vida:

> "Vos fijate que en el baile vos ves que la mujer tiene que hacer todo lo que el hombre le indica, ya de por sí es machista. O sea,

la mujer tiene que seguir o acompañar al hombre, yo creo que en cuanto al baile en principio sí la mujer padece como un sometimiento (...) La mujer está ahí y hace lo que el hombre quiere, bueno, querés que haga un ocho para delante, hago un ocho para delante, un giro, hago un giro. Una vez que la mujer aprende yo creo que puede participar y poner cosas de ella, que es lo que me está pasando a mí. Por ahí el hecho de que yo siempre de por sí no tengo mucho carácter en la vida y es como que en el baile eso se nota, te das cuenta cuando una mujer tiene carácter bailando, te das cuenta viéndola bailar cuando tiene carácter y cuando no, yo soy más bien de ser más tranquila (...) ahora es como que estoy poniendo cosas mías también. Bueno, acá vamos a hacer un giro pero vos me vas a esperar porque yo quiero hacer tal figura que por ahí antes no, el hombre me hacía pasar por una parda y yo pasaba, ahora no, esperame porque yo quiero hacer una figura".

Maru cambia su actitud de sumisión ante el hombre para, una vez que adquiere seguridad en la danza, imponer su ritmo, figuras, pasos, impidiendo ser conducida o sometida por su pareja de danza. Por lo expuesto considero que la mujer que concurre a las milongas analizadas se dignifica en la danza, pero no en detrimento del hombre. En el performance que se expresa en la reedición de la danza, puedo observar cómo patrones pautados desde la hegemonía masculina, considerados como inferiores por pertenecer al mundo de significados relacionados al orden de lo femenino, se dotan de contenidos positivos. Por ejemplo, los maestros de danza enseñan a sus alumnos que el hombre debe sensibilizarse, esto es, crear un vínculo con la mujer, no forzarla o someterla a realizar los pasos y figuras por él propuestos, sino invitarla a que lo siga. Retomando el diálogo que mantengo con Carlos, observa esa comunión como:

"La mujer que entra al tango, mucho más rápido que al hombre le empiezan a pasar cosas de transmisión de cuerpo a cuerpo, en-

tiende mucho más rápido cómo viene la mano. El hombre tarda un poco más, le cuesta mucho más todo. Para el hombre es esencial la necesidad de hacer cantidad de figuras, cantidad de embrollos, cantidad de nudos en las 'patas' por más que se caiga, con tal de no aburrir a la mujer, cuando la mujer lo único que necesita es que la abracen, no sé si soy claro, ¿me explico?. A una bailarina famosa le preguntaron si el tango era machista y ella le contestó ¿cómo va a ser machista el tango si durante tres minutos un hombre me está abrazando y cuidando? No es todo, pero es una de las grandes cosas que las mujeres quieren de un hombre, que las abrace, las contenga, las cuide, les transmita, se logre una sensibilidad, se derrite, es así, tal cual, lo he visto. Cuando nosotros pasamos todo por alto, empezamos "se nos va a aburrir", tenemos que sacar cuenta dos por cuatro 8 (...) 32 figuras en el tango (...) no, pasa por arriba, no por abajo el tango, la técnica en el tango existe ahora, no antiguamente. Antiguamente bailaban como podían, hasta bailaban con las 'patas' abiertas ¿sí? Porque no pasaba por ahí, pasaba por lo de arriba, de la cintura para arriba, ahí estaba todo (...) y se inventaban figuras, obvio, pero pasaba por arriba. Ahora el lograr sensibilidad, que el hombre sensibilice el cuerpo, porque por ahí el tipo es muy abierto y son espectaculares, cariñosos, dulces, lo que vos quieras, pero llevar eso al cuerpo es muy jodido, por como vive, por cómo es el tipo, que logre sensualidad en sus movimientos (...) Cuando la mujer tiene otro movimiento cadencioso, es cadenciosa para caminar de por sí y el hombre no, es duro, rígido, camina derecho, punto. Es un robotito. Sensibilizar el cuerpo del hombre es jodidísimo, vos le explicás, te entienden y dicen sí y sí y sí, cuando van a bailar son una madera, no pueden, les cuesta mucho, no están acostumbrados a eso. Cuando logran pasar eso, bailan con una mujer y la mujer se desmaya (...) Se olvidó si era rubio, si era negro, si tenía ojos celestes, si le faltaban tres dientes, si tenía sucias las orejas, no le importa, cerraste los ojos y volaste (...)"

Los relatos de Maru y Carlos así como mis vivencias en la milonga, muestran una doble conquista. Por un lado, el hombre se permite ejercer el derecho a sentir y a gozar de la sutileza en los movimientos que en la cosmovisión machista son propios del mundo simbólico femenino. Mientras que la mujer conquista el derecho a proponer pasos y figuras en la danza, así como a detener el avance del hombre si siente que éste no la respeta. Se recupera por tanto el sentido de dignidad primigenio que establecí en la danza, pero resignificado ya que éste no se dirige sólo a una conquista masculina sino que la supera: el dominio está fuera, en la danza misma, esto es, en la posibilidad emotiva de crear un vínculo que trascienda la división sexual como principal patrón de diferenciación social.

A través de Mónica (50 años) podemos vivenciar la experiencia transgresora impresa en la danza:

> "Me doy cuenta de cómo estoy yo en mi día al notar cómo llevo ese bagaje en el tango, me doy cuenta de lo más o menos perceptivo que puede ser el que baila conmigo. A veces me encuentro con alguien que me percibe y sin palabras, mágicamente, me modifica en el abrazo. Me doy cuenta que hay gente que no tiene esa capacidad, que hay hombres que no tienen el más mínimo registro de nada tuyo, que sacan a bailar a una mujer porque el código se impone, que el hombre tiene que sacar a bailar a una mujer, pero no está con una mujer, eso lo percibo inmediatamente. Por otro lado, he tenido otra serie de sensaciones de una sutileza extraordinaria, que te transporta (...) En algunos momentos siento que tengo más húmedos los ojos, que se me afloja la cara, estoy toda relajada y me he encontrado hasta con la boca más cargada de saliva porque ni siquiera trago, pero esto no me pasa siempre (...) hay momentos, hay momentos y me dan ganas de sacudir a un hombre cuando te llevan como si fueras una bolsa, me ofende (...) y bueno (...) el tango es un recurso para enriquecerte como persona".

Que la danza que se practica en las milongas abra la posibilidad de experimentar relaciones de equidad entre sus ejecutantes, es posible gracias a que el espacio mismo de la milonga se presenta como un lugar democratizador. Esto es, las milongas en tanto organizaciones amicales tienen la característica de ser formaciones intersticiales que, al no gozar de la estructuración social propia de los espacios ya instituidos, recuperan la posibilidad de generar momentos de *communitas*. En consecuencia las milongas presentan las condiciones bajo las cuales se pueden convocar momentos de *communitas* espontáneos mediante la danza. Las parejas danzan en la búsqueda de obtener un vínculo de comunión con el otro: entran en trance; esto es, pierden conciencia de sí, la pareja se deja poseer experimentando una emoción que la somete al orden del sentimiento amoroso pasional, camino que los conduce a la experiencia única de transitar un estado de unidad con la alteridad. Erich Fromm muestra la importancia que inviste para la sociedad el poder romper con su aislacionismo ya que el estar separado supone la incapacidad de integrarse activamente al mundo:

> "Ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad. La incapacidad para alcanzarlo significa insanía o destrucción –de sí mismo o de los demás–. Sin amor a la humanidad no podría existir un día más". (Fromm, 1997:27/28)

La milonga se presenta como un espacio que permite la experiencia común de establecer relaciones democráticas, esto es, que gozan de un grado mayor de igualdad, ya sea mediante la recreación de vínculos amistosos o por el performance de la danza cuya fuerza regenerativa convoca a vivenciar la sublime experiencia de establecer un contacto amoroso con el otro, a fusionarse en el sentido último de humanidad.

Finalmente, dado el desarrollo conceptual que despliego en este apartado, estoy en condiciones de sostener que encuentro en la danza del tango las cuatro fases del proceso ritual:

-Ruptura: se cuestiona la división de género hegemónica de dominación masculina al situar tanto al hombre como a la mujer en términos de igualdad frente al sentimiento pasional.
-Crisis: el hombre pierde el dominio sobre la mujer.
-Acción reparadora: la pareja se deja poseer por el sentimiento amoroso pasional.
-Reintegración: la pareja comparte la experiencia del vínculo generalizado de communitas vivenciando relaciones de equidad de género.

Recorrido teórico de conceptos clave

Dedico este capítulo a reflexionar sobre los principales conceptos teóricos que me permiten comprender los sentidos que invisten los espacios de producción simbólica del tango, en particular las milongas, entendidas como prácticas dinámicas culturales, producto y producción de un sistema mundial cambiante que transita del régimen de los estados nacionales a las configuraciones propuestas por la penetración de la globalización.

El tango como práctica cultural rioplatense, que se conforma en el último tercio del siglo XIX como narrativa de la construcción del Estado argentino, nos habla también de las trasformaciones que sufren esos imaginarios sociales, regidos por sistemas nacionalistas, con la incorporación de otros mundos de significados producto de procesos de intervención transnacionales.

Para comprender la magnitud del fenómeno analizado, propongo un recorrido conceptual que parte de postulados generales para ir dimensionando los imaginarios que se producen en los espacios de milonga de la ciudad rioplatense de La Plata, en relación a los que se conforman en los espacios del espectáculo. Por lo expuesto, en principio reflexiono sobre los cambios que producen en las configuraciones nacionales los procesos de penetración globales, asumiendo las consecuencias que ello provoca en la conformación de la identidad; desarrollo qué comprendo por dinámicas culturales; indago sobre los imaginarios de los órdenes masculinos hegemónicos aceptados y disputados en los espacios del espectáculo y milonga; estudio la simbolización que expresa la danza en la actualización de su performance según sean los espacios en que se produzca, y finalmente, interpreto los sentidos que encierra la milonga como asociación amical y la danza como contacto amoroso-pasional.

Sistemas nacionales y globalización

Para poder dimensionar la incidencia de la globalización en la actual construcción de sentidos en los espacios de milonga y espectáculo del tango, es necesarió primero observar las complejidades que implica el cambio de un modelo de pensar y vivir la sociedad a otro que, como podré desarrollar, se encuentra en gestación. David Harvey (1990) comprende lo expuesto como el tránsito del modelo *fordista* de acumulación del capital, a uno de características de acumulación *flexible*. El primero se caracteriza por un sistema de producción tecnológica por línea de montaje que se sustenta en mano de obra sindicalizada que responde a un jornal de ocho horas de trabajo, y por la intervención de un Estado fuerte que se encarga de la seguridad social, salud, educación y vivienda, asegurando la inversión del capital mediante rígidas políticas fiscales y monetarias que encuentran su respaldo en el poder militar.

Ese sistema, que llega a su apogeo en el período de posguerras, comienza a resquebrajarse con la recesión económica de 1973 provocada por la aceleración del régimen de acumulación capitalista. Harvey interpreta que:

> "La *acumulación flexible*, como la llamaré de manera tentativa, se señala por una confrontación directa con las rigideces del fordismo. Apela a la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas de consumo. Se caracteriza por la emergencia de sectores totalmente nuevos de producción, nuevas formas de proporcionar servicios financieros, nuevos mercados y, sobre todo, niveles sumamente intensos de innovación comercial, tecnológica y organizativa" (Harvey, 1990:170/171).

En consecuencia, el autor marca que la modalidad *flexible* de acumulación del capital implica un retroceso del poder de gestión del sindicalismo con consecuentes modalidades desventajosas de incorpora-

ción laboral al mercado, un acrecentamiento de las desigualdades sociales debido a que se ensancha la brecha de excluidos, a lo que se le suma que se le otorga mayor autonomía a los sistemas financieros en detrimento del poder estatal lo que tiene fuertes consecuencias en los llamados países *tercermundistas*. En consecuencia:

> "Para empezar la flexibilización del capital, acentuó lo nuevo, lo transitorio, lo efímero, lo fugitivo y lo contingente, de la vida moderna, y no tanto los valores más sólidos implantados con el fordismo. Así como la acción colectiva se ha vuelto más difícil –y este ha sido sin duda un objetivo central del impulso hacia el refuerzo del control sobre la mano de obra–, el individualismo desenfrenado encuentra su lugar como una condición necesaria, aunque no suficiente, para la transición del fordismo a la acumulación flexible. Pero (...) también en estas épocas de fragmentación e inseguridad económica el anhelo de valores estables lleva a una acentuación de la autoridad de las instituciones básicas: la familia, la religión, el Estado". (Harvey, 1990: 196)

Por lo expuesto, no se puede comprender el emergente sistema capitalista de acumulación flexible sólo como un "nuevo" régimen político-económico sino que, como sucedió con el fordismo, implica también un nuevo sistema de reglas, es decir, un nuevo orden hegemónico. Con esto me refiero a que la sociedad se orienta a recrear un sistema de representación que le permita vivenciar como coherente y ordenado un sistema contradictorio e inestable. Eso último no se puede comprender meramente mediante un análisis de la dinámica de los mercados y los modos de transacción sociales sino que, como interpreta Harvey, el proceso descrito:

> "Ha entrañado además una nueva vuelta de tuerca de lo que yo llamo 'compresión espacio-temporal' en el mundo capitalista: los horizontes temporales para la toma de decisiones privadas y públicas se han contraído, mientras que la acumulación satelital y la disminución de los costos del transporte han hecho posible

una mayor extensión de esas decisiones por un espacio cada vez más amplio y diversificado". (1990: 171/172)

Para poder dar cuenta de ese complejo proceso de transición de la modernidad a la posmodernidad –o en términos de Ulrich Beck *segunda modernidad*– es necesario comprenderlo en el entramado de la construcción identitaria, es decir, cómo se incorpora esa diversidad –de mundos simbólicos plenos en contradicciones– de forma tal que las personas la puedan vivir como un todo "seguro" y "coherente".

Como desarrollo en la Segunda Parte de este trabajo, la identidad supone dos dimensiones solo divisibles en términos analíticos (Melucci, 1982), una que tiene que ver con los procesos individuales de incorporación de sentidos en relación a la sociedad a la que se considera pertenecer y la de las marcas por las cuales la sociedad confirma o rechaza esa adscripción. Es a ese juego al que se refiere Mariángela Rodríguez (1998) cuando considera que la identidad es un movimiento de *auto y heteroreconocimiento/auto y heteropercepción.*

Estas clausuras simbólicas identitarias otorgan un principio de seguridad *ontológica,* en relación al grupo de pertenencia y a los grupos de los cuales se diferencia, que posibilita la construcción de principios de coherencia y cohesión, imposibles de lograr si se viviera en plena conciencia la inmediatez, fragilidad y vulnerabilidad en que se produce y reproduce la sociedad.

A través de mi análisis sobre los imaginarios sociales que configuran al tango en sus espacios de milonga y espectáculo, pude dar cuenta de ese proceso de tránsito de un modelo a otro, así como interpretar las construcciones identitarias que ellos invisten en su actual conformación de sentidos, tal como conceptualizo a continuación.

A. El tango en los sistemas modernos nacionales

Cuando en mi trabajo comienzo a analizar los orígenes del tango, observo la necesidad de comprenderlo en una trama mayor que es la con-

formación del Estado argentino. Esa consideración tiene dos aristas, por un lado, la de emprender un análisis histórico y político de los hechos que conforman a la Nación en el marco del proyecto de modernización y por el otro, analizar las características que presenta la constitución del sistema de estados nacionales que configuran al mundo de finales del siglo XIX. Desarrollo la situación histórico-política de mi país en la Primera Parte de este trabajo, queda ahora por exponer, con detenimiento, esa otra trama de la que fui dando cuenta a lo largo de mi investigación.

Cuando expongo las implicancias que tiene en el tango nacer como práctica cultural que representa la conformación del Estado-Nación, recurro a dos autores que desde postulados opuestos arrojan luz sobre ese fenómeno, estoy haciendo referencia al concepto de *comunidades imaginadas* propuesto por Benedict Anderson (1991) y al de *nación* desarrollado por Ernest Gelner (1993).

La diferencia que existe entre ambos es que Gelner realiza su análisis dimensionando la incidencia del sistema capitalista en la configuración de la Nación; aspecto que Anderson restringe al capitalismo impreso, desarrollando en consecuencia otros fenómenos como la caída de los reinos monárquicos y las cosmovisiones religiosas universalistas, mirada que le permite comprender los mundos simbólicos que posibilitan la conformación de las naciones.

Si bien es necesario marcar dichas distinciones, también es importante considerar los puntos de encuentro que existen entre uno y otro autor. Así, en lo que se refiere a los imaginarios sociales que posibilitan la conformación de los regímenes nacionalistas, ambos coinciden en que para que ese sistema se adopte y difunda, fue necesario que se produzca un cambio en las concepciones sociales de tiempo y espacio: para que la nación surja como tal, advierte Anderson, se conforma la idea de un tiempo *vacío*, *homogéneo*, o en términos de Gelner, una *amnesia* colectiva; noción de tiempo que es acompañada por una nueva concepción de espacio que abandona la percepción basada en extensas comarcas que se pierden en el horizonte, por una noción territorial de límites precisos propias del sistema moderno de acumulación capitalista.

Como ya describí, en su período de popularización el tango se transforma en símbolo nacional; recordemos que es creado por agentes migrantes negros, gauchos y europeos; pese a ese origen, la Argentina en su proyecto de país "moderno" selecciona del tango la mixtura entre gauchos e inmigrantes europeos, negando los aportes de la cultura afroamericana a esa práctica cultural. Es así como, retomando los postulados de Anderson y Gelner, puedo interpretar que el tango es despojado de sus raíces negras en el proceso mismo de su gestación. Es decir, como práctica que surge en el momento histórico de construcción del Estado nacional, es signado por la necesidad de homogeneizar las diferencias socioculturales: se eliminan los sentidos que lo asocian a un origen étnico, y se privilegian aquellos que narran el amalgamamiento de las diferencias. En consecuencia, se oculta la diversidad bajo el manto homogenizador del olvido.

Lo expuesto muestra que no se puede entender a la identidad nacional como una "esencia" sino, en términos de Anderson, como construcción de una comunidad que la imagina y recrea según sus patrones hegemónicos de representación. Retomando las interpretaciones de David Harvey (1998), el autor advierte que las nociones que le otorgan ese sentido único a la identidad homologada a una cultura y/o nación, devienen del pensamiento moderno que erige sus patrones culturales sobre nociones de tiempo y espacio regidas por la lógica tecnócrata del sistema capitalista.

Es así como los sistemas nacionales "inventan" una identidad basada en una historia que avanza en el tiempo recolectando relatos que se integran en una trama lógica, la misma que se reconoce posicionándose frente a los otros –los demás países, en particular limítrofes o, como ocurre en el caso de los gobiernos militares argentinos, recreando un "enemigo" (el comunismo)– que los diferencia y, en ese acto, dota de sentido. Es por ello que, como indica Guillermo de la Peña (1995), la identidad nacional debe ser entendida como recreación producto de una situación histórica determinada.

Ahora bien, como analicé a lo largo de este trabajo, el tango es creado y recreado en ese entramado asumiendo diversos sentidos según

sean sus espacios de producción simbólica y los agentes que participan activamente en esa dinámica cultural. Para comprender esos sentidos, por tanto, considero clave la propuesta de Stuart Hall (1990) de interpretar como diaspóricos los procesos de adscripción identitaria que crean al tango como práctica rioplatense.

Concebir al tango en sus inicios como un proceso identitario de diáspora es crucial para mi trabajo ya que ese término asume una posición de negociación de sentidos disputada, es decir, incorpora la noción de *poder* imprescindible a la hora de comprender la interacción social que produce al tango, el cual, en consecuencia, está atravesado por la traumática experiencia de la colonización y el desplazamiento, narrativa que lo origina y signa hasta la actualidad.

Cuando el tango deja de ser una práctica que representa únicamente a la marginalidad, interpreto que en su dimensión nacional comienza una recreación identitaria que tiende a borrar el conflicto social que caracteriza a la construcción del tango primigenio, seleccionando aquellas áreas que permiten imaginar un pasado cimentado en el progreso y la integración: se rescatan las figuras del inmigrante y el gaucho, borrándose al negro y los sentidos indígenas que constituyen al gaucho en su mestizaje.

Dicha incorporación implica que el tango sufra una desterritorialización de sus sentidos que lo coloca como parte de esa identidad nacional imaginada y recreada desde patrones modernos de representación, idealización que se plasma en sus espacios del espectáculo.

B. El tango en los *sistemas flexibles*

El momento en que el tango llega a su edad de oro, coincide con el apogeo de los sistemas-nación, estoy haciendo referencia a la décadas del 40 y 50. El tango, enraizado en la conformación histórica del Estado nacional, sufre el período de deterioro que experimenta ese sistema; los 60, en consecuencia, representan la paulatina desaparición de la milonga, comenzando el período que denomino de su "descorporización".

Los sistemas nacionales cuya organización se encuentra altamente burocratizada, en lo que se llamó "Estado benefactor", son "amenazados" por la paulatina "invasión" transnacional regida por políticas neoliberales que consideran que la injerencia de los gobiernos estatales se restrinja a regular o mediar entre los intereses privados y públicos (Milán, 1994). Estamos en presencia del expuesto proceso de flexibilización en la acumulación del capital, producido por diversos factores intrínsecamente relacionados –como señalé en párrafos anteriores– de los cuales, en esta oportunidad me interesa rescatar los cambios tecnológicos y los flujos migratorios.

En este punto considero importante señalar que cuando se enfrenta al análisis de procesos de globalización no se puede hacer referencia únicamente a fenómenos migratorios aludiendo que se rompen fronteras por el peregrinar de la gente provocando "contactos culturales", ya que ese proceso no es producto de nuestros tiempos sino que es característico de la conformación social y cultural de los pueblos. En ese sentido Eric Wolf es esclarecedor:

> "La tesis central de esta obra, es que el mundo de la humanidad constituye un total de procesos múltiples interconectados y que los empeños por descomponer en sus partes a esta totalidad, que luego no puede rearmarla, falsean la realidad. Conceptos tales como "nación", "sociedad" y "cultura" designan porciones y pueden llevarnos a convertir nombres en cosas. Sólo entiendo estos nombres como hatos de relaciones y colocándolos de nuevo en el terreno del que fueron abstraídos, podremos esperar evitar inferencias engañosas y acrecentar nuestra comprensión". (Wolf, 2000:3)

Si bien el proceso descrito por Eric Wolf es un fenómeno que caracteriza a la conformación de las sociedades, debido a los avances tecnológicos, principalmente en materia de comunicación, se acelera produciendo cambios profundos en cortos lapsos. Con esto hago referencia a que los procesos de globalización que constituyen la actual conforma-

ción de sentido, rompen con los principios generadores de la concepción moderna del mundo. David Harvey plantea claramente esa transformación:

> "El colapso de los horizontes temporales y la preocupación por la instantaneidad han surgido en parte de la actual insistencia en la producción cultural de acontecimientos, espectáculos, happenings e imágenes de los medios. Los productores culturales han aprendido a explorar y usar las nuevas tecnologías, los medios y, por último, las posibilidades multimediáticas". (Harvey, 1998:77)

El aniquilamiento del espacio por la velocidad del tiempo provoca un nuevo cambio en las concepciones sociales sobre esas categorías: se derrumban las nociones espacio-temporales que estructuran los sistemas nacionales bajo territorios claramente definidos, como también la recreación de una historia lineal, única, que avanza regida por el progreso. Ese proceso tiene al menos dos consecuencias:
-la penetración transnacional en los espacios nacionales conlleva la creación de una sociedad de consumo sin anclaje territorial que propone nuevos espacios de poder en la negociación de los intereses privados con los Estados-Nacionales, así como la creación de nuevos mundos simbólicos de las industrias culturales;
-como contra cara de ese proceso global, se recrudecen los conflictos socioculturales al rasgarse el manto homogeneizador de las fronteras territoriales nacionales, siendo los más conflictivos y acuciantes los reclamos de los sectores sociales minoritarios y los, cada día más, numerosos sectores de excluidos (Castells, 1997; Beck, 1998; Sennet, 1999; Appadurai, 1990; Friedman, 1990; Wallman, 1993; García Canclini, 1990).

Puedo observar la desterritorialización de sentidos que se produce en el tango en los espacios del espectáculo, donde, signado por la lógica del consumo, el tango es despojado de aquellos sentidos que lo po-

sicionan como práctica cultural rioplatense, así como de los que lo inscriben en el horizonte simbólico propuesto por la Nación, transformándose en una danza sensual o, en términos de Marta Savigliano (1995), *exótica*. Pero como parte de ese mismo proceso de desterritorialización de sentidos el tango y su danza, son recreados en los espacios de milonga, ya sea desde la aceptación de esos contenidos, su negociación o su directo rechazo.

Ulrich Beck asume ese proceso identitario como *topopoligámico*, es decir, la globalización de la biografía:

> "La globalización de la biografía significa lo siguiente: que los contrastes y las contradicciones del mundo tienen lugar no sólo ahí afuera, sino también en el centro de la propia vida, en los matrimonios y familias multiculturales, en el trabajo, en el círculo de amigos, en la escuela, en el cine, comprando en la tienda de la esquina, oyendo música, cenando, o haciendo el amor, etc. (...) Lo global no acecha ni amenaza como un gran todo que está ahí afuera, anida y se agita en el espacio de la propia vida: la propia vida es el lugar de lo glocal".(Beck, 1998:110/111)

Cuando analizo las adscripciones identitarias que se establecen en torno al tango que se practica en las milongas en la actualidad, observo que se conforman según sea la reterritorialización de los sentidos desterritorializados en procesos de adscripción identitaria nacionales y transnacionales que se formulan del tango. Los mismos que considero, en particular los inscriptos en las dimensiones identitarias trasnacionales, recrean una imagen devaluada del tango que lo posiciona como práctica que perpetúa el orden dominante masculino.

Así, siguiendo la propuesta de Charles Taylor (1993) sobre las implicancias que inviste el proceso en ciertas situaciones conflictivas, de ser reconocidos como parte de un grupo, colectividad o práctica social; interpreto que dicha reterritorialización se produce en negociaciones de sentido que se establecen en:

-la aceptación negociada de esos sentidos nacionales y transnacionales;

-la asunción de un falso reconocimiento al aceptar, sin cuestionar, los sentidos antes precisados, y
-el rechazo de los imaginarios propuestos en los horizontes de sentido nacionales y transnacionales.

En ese juego dialéctico por la obtención de reconocimiento, se puede apreciar la construcción, en términos de Beck, del *lugar glocal*, es decir, atravesado por imaginarios nacionales, transnacionales y locales que, en el caso que analizo, hacen del tango una práctica compleja, contradictoria y cuestionadora de representaciones hegemónicas.

La práctica como espacio transformador

Para poder analizar los espacios de producción simbólica del tango desde un marco teórico que permita estudiarlo en su dinamismo, retomé las concepciones de Raymond Williams (2000) quien observa la conformación dinámica cultural como un proceso que denomina de *tradición selectiva*. Para elaborar su categorización el autor parte de la definición que aporta Antonio Gramsci de *hegemonía*. El sentido gramsciano de ese término estriba en que la comprende como un proceso activo de incorporación simbólica que se construye en la negociación entre élites de poder y sectores subalternos:

> "En verdad, no existe la filosofía en general: existen diversas filosofías o concepciones del mundo, y siempre se hace una elección entre ellas (...) Este contraste entre el pensar y el obrar, (...) sólo puede ser la expresión de contradicciones más profundas de orden histórico social. Significa ello que un grupo social tiene su propia concepción del mundo, aunque embrionaria, que se manifiesta en acción, y que cuando irregular y ocasionalmente –es decir, cuando se mueve como un todo orgánico-, por razones de sumisión y subordinación intelectual, toma en préstamo una concepción que no es la suya, una concepción de otro grupo social, la afirma de palabra y cree seguirla, es porque siempre en 'tiempos normales', es decir, cuando la conducta no es indepen-

diente y autónoma, sino precisamente sometida y subordinada". (Gramsci, 1986:14/15)

Tal visión de la configuración de poderes permite un cambio radical con tendencias del marxismo que homologan esos procesos de incorporación a los intereses detentados por una clase social determinada. Por el contrario Gramsci considera que sin el acuerdo de los sectores subalternos ninguna clase social podría detentar el poder, es más, la existencia necesaria del establecimiento de esos acuerdos muestra contradicciones en el seno mismo de los sectores hegemónicos. Siguiendo esas posturas Williams comprende a la hegemonía como el sistema de significados que dota de sentido las prácticas cotidianas de los individuos, es decir, eso que consideramos como sentidos comunes o naturalizados que le otorgan un principio de coherencia a experiencias sociales opresoras que se construyen en relaciones contradictorias de poder.

Como pude desarrollar en la Primera Parte de este trabajo, Williams categoriza esa interiorización de sentidos y experiencias que conforman el mundo simbólico de la tradición mediante la selección de sentidos y el consecuente rechazo derivado de esa selección. Así concibe que, como parte de ese proceso, se crean rasgos dominantes (sentidos incorporados), emergentes (nuevas concepciones) y residuales (aquellos que son rechazados y perduran en forma latente). Siendo esos dos últimos sentidos sociales los que permiten el surgimiento de prácticas contrahegemónicas que atentan contra los órdenes naturalizados.

Mediante estas categorías pude establecer períodos históricos del tango que muestran cómo de ser una práctica cultural de características emergentes es activamente incorporada a los órdenes dominantes, proceso selectivo que permite que aquellas áreas de sentido que fueron rechazadas por la tradición, resurjan en la actualidad cuestionando las condiciones de subordinación implicadas en esa selección.

A los fines de mi trabajo, un aspecto importante para ahondar en la

dinámica del cambio cultural, lo constituye el papel que desempeñan los intelectuales como agentes que potencian y/o promueven esa transformación. Nuevamente, en este punto del análisis Raymond Williams (2000) retoma el concepto de *intelectual orgánico* propuesto por Antonio Gramsci, pero en su revisión propone llamarlos *productores culturales*, término que le permite ampliar el espectro de participación y formación que desarrollan esos agentes del cambio cultural, rompiendo, con todo, con el restringido concepto de *intelectual*.

Para comprender el papel social de los *productores culturales*, es necesario situarlos como agentes que responden a determinados intereses que, dada la posición que ocupan en el espacio social, organizan sentidos que, en términos de Williams, se "pueden exportar" o "importar" en la construcción de la "cultura nacional". En ese sentido, el *productor cultural* está presente en todo el tejido social, sus ideas, conceptos y prácticas son el semillero para la creación y materialización de las instituciones sociales.

Para mi trabajo esa conceptualización es la que me permite dimensionar el rol que cumple Ana María, como organizadora de la milonga *El conventillo* en la promoción y "selección" de sentidos y valores que deben ser rescatados en las milongas que, en la actualidad, defino como formaciones intersticiales, es decir, no instituidas.

Tango, milonga y género

Cuando se analiza la división social de género en que se organizan las sociedades occidentales, no existen dudas al señalar que se rigen bajo los patrones de dominación masculina. Los hombres instauran su dominio en contraposición a la mujer, relación que sitúa a esta última en una posición inferior y, por ende, devaluada que la conduce a la aceptación de relaciones de sojuzgamiento. Como pude mostrar a lo largo de este trabajo, el tango se torna también en narración de esas relaciones sociales de dominación, por lo tanto su estudio implica que, según sean los autores que lo analicen, se tiende a privilegiar los senti-

dos impresos por ese orden masculino condenando el papel que cumple la mujer –la otra parte de esa realidad– a perpetuarlo.

Al analizar los orígenes de la danza considero que representa patrones de dominación masculina, al respecto Pierre Bourdieu (2000) interpreta que:

> "Así, pues, una aprehensión realmente relacional de la relación de dominación entre los hombres y las mujeres tal como se estableció en el conjunto de los espacios y subespacios sociales, es decir no únicamente en la familia sino también en el universo escolar y en el mundo del trabajo, en el universo burocrático y en el ámbito mediático, conduce a derribar la imagen fantasmal de un "eterno femenino", para resaltar con mayor claridad la persistencia de la estructura de la relación de dominación entre los hombres y las mujeres, que se mantiene más allá de las diferencias sustanciales de condición relacionadas con los momentos de la historia y con las posiciones en el espacio social". (Bourdieu, 2000:126/127)

Si bien son importantes los aportes de Bourdieu a la hora de interpretar las consecuencias que tiene la masculinidad como *construcción biológica de división social*, es necesario también advertir que pese a que el autor se propone indagar en el cambio cultural, el desarrollo de sus postulados, al estar dirigidos a observar la acción del ejercicio del dominio de la masculinidad en las instituciones sociales (familia, escuela, trabajo, Estado y medios de comunicación), difícilmente pueda percibir cambios sustanciales en sus aparatos de reproducción a diferencia de lo que ocurre si analizamos formaciones de carácter intersticiales más vulnerables al cambio. De ahí que sus argumentaciones conduzcan a nociones que tienden a observar la *persistencia* de esas estructuras de dominación, desvalorizando, en consecuencia, la incidencia de prácticas históricas que cuestionan dichos órdenes.

En este sentido es importante considerar, siguiendo los postulados de R. W. Connell, que:

"La masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, el mismo siempre y en todas partes. Es, más bien, la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable" (Cornell, 1997:39).

Por tanto, analizar el proceso de gestación y transformación del tango hasta su actual significación me conduce a dimensionar la importancia de estudiar las relaciones sociales de género mediante prácticas dinámicas de incorporación de sentido que hayan atravesado distintos momentos de producción. Así puedo establecer que el tango nace como una práctica que representa patrones de dominación masculina ya que el hombre encuentra su espacio social en el reconocimiento de su virilidad, pero ésta toma diversos significados según sean sus espacios de simbolización.

A. Espacios del espectáculo: lo instituido

Como desarrollo en comparación con los trabajos de Ondina Fachel Leal (1997) sobre la identidad gaucha y Jesús Jáuregui (1982) con su análisis sobre el mariachi jalisciense, pude establecer que el tango en su período de popularización al reproducirse en los espacios del espectáculo sufre un proceso selectivo de resignificación que produce un cambio en las concepciones de dominio masculino representadas en las figuras del *compadrito* y la *percanta*. Así, la expresión de la masculinidad abandona los sentidos que le imprimieran los espacios prostibularios y comienza a expropiar e incorporar aquellos que se relacionan con la idealización de los valores viriles del gaucho representado como hombre fuerte, leal y valiente. Como muestro, esas representaciones en los circuitos de consumo transnacional, son borradas, revitalizando sólo aquellos sentidos que muestran el orden hegemónico masculino escenificado en el sojuzgamiento de la mujer.

B. Espacios de milonga: transformación y cuestionamiento

Si consideramos que lo femenino se construye diferenciándose de lo masculino, la ruptura de ese par opositor implica el cuestionamiento de las estructuras de dominación masculina que rigen en la actualidad. Michael Kaufman en un análisis sobre las relaciones contradictorias de poder en los patrones de dominación masculina, concluye que:

> "Actualmente las recompensas de la masculinidad hegemónica son insuficientes para compensar el dolor que provoca en las vidas de muchos hombres. La mayoría de ellos en la cultura norteamericana experimenta, en diferente medida, dolor por tratar de seguir y asumir los imposibles patrones de virilidad, lo cual sobrepasa las recompensas que normalmente reciben. En otras palabras, el patriarcado no es sólo un problema para las mujeres. La gran paradoja de nuestra cultura patriarcal (especialmente desde que el feminismo ha levantado demandas significativas) es que las formas dañinas de masculinidad dentro de la sociedad dominada por los hombres son perjudiciales no sólo para las mujeres, sino también para ellos mismos". (Kaufman, 1997:81)

En los espacios de milonga observo esos cambios de sentido y cómo se potencian, en particular, en la práctica de la danza:
-para la mujer, como analizo a la largo de mi investigación, la danza implica un dominio sobre su cuerpo, mientras que
-al hombre la danza le permite vivenciar sentidos que bajo los patrones hegemónicos masculinos son propios del orden femenino.

La danza y sus sentidos

Para comprender los sentidos que inviste la danza desarrollé los marcos teóricos propuestos por las teorías del *performance*[42]. Dentro

42 Véase, Catherine Bell, op.cit.

de esta corriente, retomo la fructífera obra de Victor Turner. Esa decisión se basa en que, dada la complejidad de los postulados del autor, me otorga elementos para analizar distinciones en los sentidos impresos en la danza según sean los espacios de producción simbólica del tango y los períodos históricos en que se inscribe.

Al interpretar los procesos de conformación de la sociedad Turner (1988) establece que se producen por la relación dialéctica de fuerzas *estructurales* y *antiestructurales*. Esas últimas en tanto fases liminales de la acción social son las que cuestionan los órdenes estructurales, es decir, son vínculos sociales que rompen con los principios organizadores de la sociedad propiciando pautas y/o modelos reclasificadores de lo social. A esas segundas fases liminales el autor las denomina *communitas*.

Analizando el proceso histórico de conformación y trasformación del tango, pude establecer dos momentos de *communitas*:
-en sus espacios de milonga la danza recrea *communitas espontánea,* la misma que
-en sus espacios de espectáculo se torna en la expresión de *communitas ideológica*.

La *communitas* en tanto espacio liminal se configura según sea la definición, en términos de Victor Turner (1974), de su contexto ritual. El autor establece que a lo largo de las prácticas históricas de los pueblos se producen hechos sociales de características revolucionarias que se tornan paradigmáticos. Esos momentos se cristalizan en prácticas concretas expandiéndose en *dramas sociales* cuyas construcciones metafóricas están enraizadas en los conflictos históricos que las produjeron. Es así como se generan *metáforas-raíces* que recrean el conflictivo momento de su gestación constituyéndose en fuertes símbolos de construcción identitaria.

Guiada por esas conceptualizaciones establezco dos dramas sociales representados en la danza según sean el período histórico por el que atraviesa y su espacio de producción simbólica:
-En sus orígenes se construye como expresión del proceso de organización del Estado argentino, el mismo que se idealiza en las figuras

paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta* en los espacios del espectáculo.
-En su período de resurgimiento en los espacios de milonga toma nuevos sentidos ya que expresa el drama social que produce la traumática experiencia del régimen autoritario militar y el aprendizaje necesario para vivir en democracia.

De lo expuesto queda entonces definir con mayor precisión las diferencias que encuentro en la construcción de sentidos que se producen en los espacios de milonga y espectáculo del tango. Como aclaré, los espacios de milonga son los que propician mediante la danza los momentos de *communitas espontánea*, mientras que, en los espacios del espectáculo la *communitas* es *idealizada*. Así, en esos últimos los sentidos se dividen en:
-Espacios del espectáculo nacional: en su período de popularización se crean *root metafhors* encarnadas en las figuras del *compadrito* y la *percanta* que expresan la consolidación del Estado argentino simbolizando el contacto de la migración europea con la criolla.
-Espacios del espectáculo transnacional: en particular en el período de descorporización de la danza el *drama social* que representan las figuras paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta* sufre un proceso selectivo donde se recrean los sentidos relacionados a patrones de dominación masculina preponderantes en los sectores sociales que crean al tango a finales del siglo XIX.

En cambio en los espacios de milonga según sea su período de gestación y lugar de danza, las cuatro fases características del ritual –ruptura, crisis, acción reparadora y reintegración– que Turner (1992) observa como propias de los *dramas sociales* adquieren diversas significaciones:
-Milongas primigenias y prostibularias: el compadrito rompe con sus orígenes tanto negros (ridiculizándolos) como blancos (desafiando pautas occidentales de división de género), busca reconocimiento social sometiendo a la mujer en la danza, adquiere ese reconocimiento dentro de los patrones masculinos dominantes y se dignifica en oposición a la mujer.

-Milongas populares: como contracara de las milongas prostibularias el hombre borra sus raíces negras pero acepta el componente blanco, encuentra reconocimiento ejerciendo control sobre la mujer, se integra a la sociedad aceptando y respetando la división social de género.
-Milongas actuales: se cuestiona la división social de género, el hombre ya no domina ni controla a la mujer, la pareja experimenta un estado de "fusión"; hombre y mujer encuentran reconocimiento en relaciones de equidad.

La relación que puedo establecer, por tanto, entre los espacios de producción simbólica del tango en la actualidad, es que dada la cualidad que inviste la danza en los espacios de milonga para generar momentos de *communitas espontánea*, los sentidos inscriptos en los espacios del espectáculo tienden a ser cuestionados.

En consecuencia el análisis performativo de la danza en los espacios de milonga me permite reconocerla como narración de trasformaciones de sentido que cuestionan la división social de dominación masculina mostrando, como contraparte de ese proceso, la paulatina liberación de la mujer.

Amistad y pasión

Para comprender los sentidos que invisten las milongas en la actualidad considero indispensable asumir una mirada que permita construir mis interpretaciones teniendo en cuenta, siguiendo la propuesta de Raymond Williams, las *estructuras del sentir*. Es decir, indagar en los sentidos que son activamente incorporados por los individuos en sus prácticas, cómo ellos dotan de significación y otorgan coherencia a sus vidas en sus acciones cotidianas. En otras palabras, cómo se produce esa selección simbólica mediante la cual construyo y justifico mi pertenencia social, es decir, mi identidad. Es por ello que en principio caracterizo los relaciones sociales que se entablan en los espacios de milonga, para luego dar cuenta del vínculo que se recrea en la danza.

A. Asociaciones amicales

Defino los actuales espacios de milonga utilizando el trabajo de Eric Wolf (1980) donde categoriza ciertos tipos de agrupaciones solidarias comunitarias o de linaje como *amicales*; esto es, estructuras intersticiales que pueden ser "suplementarias" o "paralelas" de las instituciones formales, y que se caracterizan por conformarse mediante lazos de amistad. Estamos frente a formaciones donde los vínculos sociales tienden a la horizontalidad, es decir, rompen con principios verticalistas de dominación razón por la cual se tornan inestables corriendo el riesgo de una posible disolución. Las características de esos vínculos sociales están contempladas en el concepto de *cismogénesis* desarrollado por Gregory Bateson (1990). Para comprender las relaciones que se establecen entre el individuo y la sociedad el autor destaca que éstas se producen mediante dos tipos de *cismogénesis*: la *complementaria* y la *simétrica*. La primera ejemplifica relaciones de dominación, mientras que la segunda representa un rango mayor de igualdad siguiendo patrones de cooperación, reciprocidad y solidaridad[43].

Como desarrollé, reconozco en los actuales espacios de milonga ese último tipo de relaciones simétricas debido principalmente a la existencia de dos pautas que regulan las relaciones: la consolidación del pacto implícito de no delatar el espacio social que se ocupa, y la característica transgeneracional de vínculos que promueve relaciones basadas en la comprensión más que en la competencia. Por último, como mostré en apartados anteriores, en particular en las milongas organizadas por *El Conventillo* esas pautas de relación se ven reforzadas porque se fomentan valores relacionados con el respeto, la cooperación y la solidaridad.

43 Para observar una aplicación sobre las características y consecuencias que invisten ambos tipos de relaciones, véase: Transformaciones "al aire". Radio, medios y poder de Analía Brandolín y María Eugenia Rosboch. UNRC, 2003: 111/116.

B. Vínculo amoroso-pasional

Ahora bien, en cuanto a la danza considero que despierta lazos sociales enraizados en el sentimiento, en términos de Eugenio Trías (1998), *amoroso-pasional*. Para el autor el sentimiento pasional se diferencia del deseo erótico en el sentido en que éste último, si bien implica un despertar de la pasión, contiene un sentido negativo porque requiere de su no concreción para subsistir. Esto es, el deseo no discrimina. En términos de Trías, el sujeto deseante transforma en *objeto libre* su deseo, tornándolo repetitivo. En cambio el sentimiento *amoroso-pasional* es dialéctico, se concreta en la reciprocidad de los amantes, en el momento en que se interiorizan sentidos propios del "otro", que en ese mismo acto deja de ser un par opositor para posicionarse como igual.

Esa conceptualización de la pasión ilumina aún más la cualidad que observo en la danza de propiciar momentos de *communitas espontáneas*, es decir, mediante el vínculo *amoroso-pasional* los danzantes experimentan un dominio de sus cuerpos que les permite vivenciar, al menos por unos instantes, una relación que los somete al orden desjerarquizado de unidad con el "otro", acto que potencia el cuestionamiento de modelos de clasificación de la sociedad (en el caso que analizo) basados en órdenes de dominación masculina.

Para finalizar, quisiera remarcar que los sentidos que se conforman en el tango son creados y recreados por los hombres y mujeres que practican su danza en las milongas; de ellos surgen los imaginarios que se incorporan a la tradición nacional, los mismos que se resignifican en los espacios transnacionales de representación del tango, y ellos también los recrean hoy en las milongas que se forman en los márgenes del Río de la Plata, en la ciudad que lleva su nombre.

Ordeno las conclusiones de mi trabajo presentando en principio cómo fui construyendo mi objeto de estudio interpretando los datos recogidos en mi trabajo de campo mediante las categorías escogidas para el análisis. Una vez finalizado ese recorrido reseño las apreciaciones medulares de las tres partes en que divido el presente trabajo; a continuación contrasto mis hipótesis preliminares con las conclusiones a las que arribo una vez realizada la investigación; luego dimensiono mi trabajo en el marco de los estudios de tango en general y la milonga en particular, espacio de producción simbólica que encontré prácticamente inexplorado, y finalmente ofrezco al lector una breve descripción del estado en que se encuentran, ya pasados cuatro años de investigación, las milongas seleccionadas para realizar el trabajo de campo.

ENTRETEJIDO DE DATOS CON CATEGORÍAS: CONFORMACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Como el lector pudo observar, inicio cada una de las tres partes en que divido mi investigación presentando cuadros de relación categorial con el fin de sistematizar mis datos y ordenar mis interpretaciones. Tales cuadros, por tanto, son las hojas de ruta que confecciono para mostrar cómo fui construyendo los espacios de producción simbólica del tango según sean sus inscripciones histórico-culturales. En consecuencia y siguiendo el camino ya trazado, a continuación unifico las rutas emprendidas en un cuadro mayor:

Cuadro 11. Recorrido categorial y contenidos de la investigación

Períodos históricos de la milonga	Períodos de la historia política-institucional argentina	La milonga. Espacio de	Construcción identitaria representación	Performance de la danza	Momentos Paradigmáticos
Embrionario y Conformación (1850-1920)	La formación del Estado argentino (1850-1890) La consolidación del modelo conservador -liberal (1890-1916)	Emergente	Diáspora	Búsqueda de reconocimiento social mediante la dominación de la mujer por parte del hombre.	**Proceso de formación del Estado argentino (1853-1890)**
Popularización (1920-1966)	La hegemonía compartida (1916-1930) El Estado de bienestar (1930-1966)	Dominante	Nacional	Creación de figuras Paradigmáticas. Sojuzgamiento por: a) posesión y b) control	
Descorporización (1966-1983)	El auge de la córpora militar (1966-1983)	Industrias culturales mundiales	Transnacional de consumo	Dualidad simbólica: machismo y equidad de género.	
Resurgimiento (1983-hasta la actualidad)	El Estado globalizado (1983-hasta la actualidad)	Residual: Asociaciones Amicales	Reconocimiento, no reconocimiento falso reconocimiento de la dimensión identitaria nacional	Reciprocidad en las relaciones: vínculo amor /pasión.	**Transición democrática (1983-hasta la actualidad)**

Período embrionario y conformación de la milonga

El tango en su período embrionario es una práctica cultural de características emergentes expresión de rasgos identitarios de diáspora. Al negro, gaucho e inmigrante europeo los une la experiencia común de la colonización y el desarraigo, esto es, víctimas de procesos colonialistas se ven forzados a migrar de sus lugares de origen hacia las ciudades donde son rechazados por la sociedad rioplatense de finales del siglo XIX y principios del XX, y en las cuales tienen que desempeñarse en los más bajos servicios o directamente dedicarse a prácticas delictivas.

Hasta su conformación la milonga transita por diversos espacios. Los primeros datos que pude obtener, como analizo, se retrotraen a mediados del siglo XIX cuando los negros en sus sitios se reúnen a practicar sus ritos de coronación al repiqueteo de los tambores. Las fiestas de carnaval son los momentos en los que la sociedad le permite a los negros hacer públicos sus ritos, por tanto, son los espacios de confrontación de expresiones culturales afroamericanas con las gauchas (en particular la payada) y danzas y cánticos regionales europeos. Si bien en las fiestas de carnaval se liberan las pautas que regulan las relaciones en la sociedad, fuera de los meses de febrero y marzo, época en que se realizan esas festividades, el tango se conforma en espacios proscriptos estrechamente relacionados con la prostitución. Por tanto, la marginalidad rioplatense encuentra en las milongas un espacio no sólo de expresión sino también de reconocimiento entre el grupo de pertenecia en directa oposición a la sociedad que la segrega.

El *compadrito* y la *percanta*, figuras que se convertirán en paradigmáticas de ese proceso, conforman una danza que expropiando la sensualidad propia de las danzas afroamericanas despojadas de su contenido ritual, se revela contra los patrones occidentales que regulan las relaciones de género. De ese proceso se desprende que la mirada etnocéntrica que atraviesa al tango sea un componente constitutivo de su gestación más que la significación o transformación de un sentido impuesto en procesos de resemantización entre élites coloni-

zadas/ colonialistas. Es decir, el componente "blanco" que el *compadrito* incorpora del inmigrante ultramarino exotiza las danzas negras tomando sólo su erotismo. Pero como parte de ese proceso la sensualidad propia de esa etnia emerge como símbolo impugnador de las normas occidentales que regulan la relación de género. Eso muestra la complejidad de la conformación sociocultural de la subalternidad que origina al tango la cual dista en mucho de ser un estrato homogéneo y está signada por luchas y competencias que se gestan en un entramado mayor: el proceso de conformación del Estado argentino metaforizado en el *performance* de la danza.

Como argumento en páginas anteriores, en la creación de la danza el *compadrito* busca su espacio social imponiendo su masculinidad: somete a la mujer reconociéndose como parte de los "hombres viriles". En el proceso de conformación del tango la mujer sufre una doble segregación: por pertenecer al sector social marginal y por su condición de mujer en una sociedad dominada por hombres. En consecuencia, establezco que la milonga es un espacio de búsqueda de cohesión social entre los sectores marginales donde se evidencia la conformación de la identidad bajo el régimen de la "cultura masculina" que reinterpreta mundos de significados donde se reeditan prácticas simbólicas de sojuzgamiento y dominación.

Período de popularización

Es en particular al analizar este período que se torna primordial comenzar a distinguir entre los espacios de producción simbólica del tango: espectáculo y milonga. La popularización del tango implica que su danza se expanda hacia otros sectores de la sociedad, en otras palabras, sale del gueto cerrado del prostíbulo para ser practicado por sectores medios y altos de la sociedad. La masividad en el consumo del tango implica también su penetración en circuitos de consumo del exterior: el tango comienza a triunfar en los teatros del extranjero, en particular en Europa y Estados Unidos.

El fenómeno aludido produce que los espacios se dividan en: por un lado, los que se dedican de forma profesional al tango y que conforman los sentidos impresos en el espacio del espectáculo y, por el otro, las milongas que a su vez se diferencian según sean los espacios donde se organicen el cabaret o el club social. Dadas las características descriptas y ya analizadas estamos frente al período de institucionalización del tango, es decir, sus sentidos conforman el horizonte de significados propuestos por la Nación. Dicho en otros términos, el tango y su producción simbólica pasan a ser parte de las concepciones hegemónicas de la sociedad.

Esos símbolos encuentran su espacio de expresión más acabado en los propuestos por el espectáculo. En ellos se representan las figuras del *compadrito* y la *percanta* como metáforas del proceso de formación del Estado argentino. Esas figuras accionan como paradigmas-raíces que orientan la incorporación identitaria en la dimensión nacional. Proceso selectivo que implica despojar al tango de los sentidos impugnadores que le imprimiera el *compadrito* para presentar al "ser argentino" como síntesis de la migración ultramarina europea. Esto transforma a la danza en expresión de códigos y reglas de dominación masculina donde se idealiza al "hombre viril" que forja las grandes urbes rioplatenses.

Si bien esa expresión se reproduce en los espacios del espectáculo, en las milongas organizadas por el club social las personas que crean y recrean el tango y su danza lo dotan de nuevos significados. Las milongas de matinée que organiza el club social, integradas por la familia, son espacios barriales donde se crean lazos solidarios comunitarios así como maritales: en las fiestas del club las familias presentan a sus hijos en sociedad y se formalizan noviazgos muchos de los cuales finalizarán en matrimonios. Dadas esas características la danza es despojada de los sentidos que la asocian a sectores prostibularios y en consecuencia, con las figuras del *compadrito* y la *percanta* que se revitalizan en los espacios del espectáculo. Por lo tanto en el tango que se danza en las milongas de matinée se proscriben las figuras de contenido eró-

tico y se suelta el abrazo entre las parejas, que es celosamente vigilado por los miembros de la familia. En estas milongas se ejerce un riguroso control sobre el cuerpo de la mujer, acto de censura que implica el reconocimiento de la sensualidad de la danza exaltando los sentidos que hacen de ella una manifestación simbólica de las pautas que regulan las relaciones de género en la sociedad.

Es así como las milongas domingueras de matinée se constituyen como la contracara de las milongas que el club organiza los sábados por la noche y/o las del cabaret donde las parejas estrechan el abrazo y con movimientos canyengues de las caderas y los pies entrelazados continúan con los sentidos primigenios del tango: retando las pautas que regulan las relaciones de género y obteniendo reconocimiento entre los "hombres viriles" del entorno al sojuzgar a la mujer.

Período de descorporización

Denomino así al período en que la milonga es borrada de la vida pública por las políticas represoras impuestas por las dictaduras militares. Es necesario aclarar que las milongas comienzan a desaparecer no porque se ejerza una represión directa sobre ellas sino por el ejercicio sistemático de desmantelamiento de los lazos de relación barriales que atentan directamente contra las milongas organizadas por los clubes sociales. Esto produce que el tango se dance de forma clandestina en el entorno cerrado que permite la reunión familiar o de amigos y, de forma pública, en los espacios destinados para el espectáculo.

Quiero destacar que durante este período un papel importante lo cumplen los maestros de danza en tanto agentes mediadores entre el espacio del espectáculo y las milongas. Con esto me refiero a que los maestros de danza aprenden a bailar en los cabarets y/o las milongas de los sábados del club social, y por lo tanto rescatan: la impronta del canyengue, que se caracteriza por ser una danza básicamente creativa y la coreográfica o fantasía, que se ejecuta en los espacios del espectáculo. Esa cualidad los faculta para conformar lo que hoy se denomina danzas

de salón, es decir que recuperan la impronta del canyengue pero desde pautas y reglas de danza profesional (saberes que toman de las danzas clásicas y contemporáneas). Con la descorporización de la milonga, los maestros se vuelcan al ejercicio profesional del tango en sus espacios de espectáculo en particular en los circuitos de consumo transnacionales cuyo rédito económico es mayor que el ofrecido a nivel nacional.

Con todo, en el *performance* de la danza que se reedita en esos espacios se perpetúan las figuras paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta* pero con una tendencia mayor hacia la abstracción de sentidos; me estoy refiriendo a que la danza simboliza las relaciones de dominación masculina perdiendo contenidos simbólicos nacionalistas. En este sentido los maestros de danza también aportan como agentes mediadores pero, esta vez, entre los espacios locales, nacionales y transnacionales de producción de imaginaros del tango. En cambio en la resemantización que se produce en los salones de danza del exterior la mujer encuentra en el estrecho abrazo del tango el dominio sobre su cuerpo ya que, por ejemplo, en un espacio público se permite pegar su pecho al de un hombre desconocido. En ese sentido la danza simboliza patrones ya no únicamente de dominación masculina sino –y a la vez– de narración de la paulatina liberación de la mujer. Como muestro a lo largo de esta obra, ésta última reapropiación de la danza conlleva importantes cambios en la práctica del tango en las actuales milongas.

En consecuencia, las significaciones que inviste la danza en los circuitos de consumo del exterior se construyen desde una dualidad: por un lado, los espacios de espectáculo simbolizan la dominación masculina sobre la mujer; por el otro, en los espacios de milonga la mujer rompe con pautas de dominación y sojuzgamiento del orden estructural masculino.

Período de resurgimiento

Gracias al recorrido mediante el que concluyo mi trabajo, puedo responder a las preguntas que formulo en la Introducción y que orien-

tan mis interpretaciones, a saber: ¿qué motiva la práctica del tango en la milonga?, ¿qué supone la presencia de las personas en esos salones de danza?, ¿qué incidencia tiene la milonga en la vida de las personas que asisten a ella? Considero que los motivos por los cuales las personas practican tango en las milongas radican en la necesidad social, como en el caso platense: por un lado, de buscar espacios de reconstrucción de lazos sociales perdidos durante las dictaduras militares; y por otro, de encontrar espacios de expresión afectiva negados en una sociedad globalizada que fomenta el individualismo y la separación.

Gracias a mi trabajo etnográfico pude establecer que las milongas son espacios de características residuales, en tanto prácticas sociales que resurgen tomando elementos pasados que cuestionan concepciones hegemónicas: si bien se reconocen los símbolos incorporados a la identidad nacional que se idealizan en las figuras paradigmáticas del *compadrito* y la *percanta*, se rechazan patrones hegemónicos masculinos que mediante ésta se perpetúan.

A diferencia de lo que ocurrió durante su período de popularización, hoy las milongas se conforman como asociaciones amicales que construyen relaciones cuyos vínculos simétricos tienden a un principio de horizontalidad y no complementario como tiende a reproducirse en la estructura social. En las milongas esto se produce por un "olvido" del espacio social que ocupamos, en otras palabras, se omite cualquier mención que delate la vida que acontece fuera del espacio de la milonga. Ese tipo de formaciones intersticiales, por tanto, contienen una carga emotiva que atenta contra la constitución misma de la asociación generándose rupturas promovidas principalmente por la competencia y la búsqueda de prestigio cuya obtención implica generar vínculos verticalistas, es decir de dominación, que destruyen las relaciones amistosas.

Contrastando las milongas elegidas para mi análisis pude establecer que si bien se caracterizan por establecer relaciones de tipo amical, se diferencian dado que el *Club Everton* convoca mayormente a parejas que participaron de las milongas organizadas por el club social en

su período de popularización, mientras que *El Conventillo* presenta relaciones transgeneracionales que oscilan entre los 15 y los 70 años de edad. Esta distinción me permitió establecer diferenciaciones en los procesos de incorporación de los símbolos del tango impresos en patrones de identidad nacional:

-Quienes se autorreconocen en los símbolos inscriptos en la identidad nacional. Aquellos que participaron de la milonga en su período de popularización y retomaron o continuaron su práctica en la actualidad, los mismos que reconocen en el tango los sentidos machistas inscriptos en la danza pero sin dejar de advertir sus transformaciones observando como positiva la paulatina simetría en las relaciones de género que se entablan en las milongas.

-Aquellos que asumen un falso autorreconocimiento de los símbolos inscriptos en la identidad nacional. Esto es: que incorporan la imagen idealizada de las prácticas marginales que caracterizaron al tango primigenio observando a la milonga como un espacio de dominación masculina perdiendo así la posibilidad de vivenciar relaciones que se basan en principios democráticos de reciprocidad.

-Por último, aquellos que rechazan los sentidos inscriptos en la identidad nacional. Quienes cuestionan la producción simbólica recreada en los espacios de espectáculo vivenciando la milonga como un espacio que potencia la reciprocidad en las relaciones y la danza como la expresión simbólica de comunión entre hombres y mujeres.

La posibilidad de cuestionar el orden simbólico instituido se produce gracias a diversos procesos separables sólo a fines analíticos, a saber:

-La experiencia surgida de la práctica de aquellos que vivieron el proceso de popularización y descorporización de la milonga.

-La visión crítica sobre el uso que le dieran los militares al tango como símbolo nacionalista para lograr cohesión en la sociedad cuyos vínculos quebrantaran.

-Los intercambios transgeneracionales que se producen entre aquellos que no participaron de la milonga en su período de popularización y descorporización y los que sí lo hicieron.

-Los intercambios de sentido que los maestros de danza producen (como medidores entre los espacios de espectáculo y la milonga a nivel local, nacional y transnacional) potenciando la resignificación de los símbolos impresos en la danza y las relaciones entabladas en la milonga.

Las interpretaciones hasta aquí presentadas me conducen a redimensionar los símbolos expresados en la danza que se practica en las actuales milongas. Para dimensionar esa construcción es necesario considerar que el drama social que se imprime en la danza cambia: ya no narra el complejo proceso de formación del Estado argentino y/o de dominación masculina, sino que simboliza la crisis social que implica aprender a vivir en democracia experimentando la paulatina liberación de la mujer.

Esa necesidad social se puede apreciar en la milonga misma como espacio amical que posibilita relaciones simétricas y, en ese sentido, democráticas. Pero en particular, la danza potencia espacios de *communitas espontánea* que permiten vivenciar relaciones que cuestionan los sentidos pilares en los que se estructura la sociedad: si bien en la milonga se produce un "olvido" del orden jerárquico social, ese olvido en tanto tal implica una plena conciencia del mismo; en cambio en la danza no hay ocultamientos conscientes sino que, por el contrario, la ruptura del orden dominante es de carácter sensorial (en ese sentido no racional) y se produce cuando la pareja experimenta un descentramiento de su "yo" al fusionarse, por un instante, con la alteridad. Es decir, dejan de ser un hombre y una mujer para abrazar un mismo "ser". Esa experiencia que considero del orden de dominio pasional rompe con la estructura social de dominación masculina ya que hombre y mujer pasan a ser dominados por igual. Así, la danza recupera su sentido cuestionador de la división estructural de género pero desde un lugar de reivindicación para la mujer y el hombre en tanto iguales.

Como desarrollo a lo largo de este trabajo y quiero remarcar en mis conclusiones, no dilucidar la simbología que subyace en la danza del tango como narración del proceso de liberación de la mujer implica reducir su producción simbólica y su danza a una práctica de contenidos

machistas, sin ver, por ende, su otra cara: la batalla aún no ganada que el hombre y la mujer ofrecen cada vez que se abrazan y se disponen a danzar un tango en la milonga.

De las partes y capítulos: dinámica cultural, identidad y performance

Como el lector pudo apreciar, en la Primera Parte de mi trabajo me aboco al análisis de las características que adoptan los espacios de producción simbólica del tango según sea el período histórico que éste atraviese. Es por ello que, siguiendo los postulados de Raymond Williams (2000), pude establecer que el tango nace como una práctica emergente, producto de sectores marginales de la sociedad de fines del siglo XIX.

En el momento que denomino de *popularización*, el tango se transforma en una práctica dominante, ya que se incorporan amplios sectores de la sociedad: la clase media (obreros/comerciantes) y la alta. Es también en este período cuando el tango comienza a ser consumido en el exterior del país.

Continuando con ese recorrido histórico de los espacios de milonga y espectáculo del tango, compruebo que en su período de *descorporización* la milonga es borrada del espacio público privilegiándose los imaginarios recreados en el espectáculo. Ese dato histórico, sumado a las indagaciones de mi trabajo de campo me llevan a interpretar al resurgimiento de las actuales milongas como prácticas de características residuales. Es así como puedo establecer, siguiendo la propuesta de Eric Wolf (1980), que las milongas son organizaciones instersticiales que se conforman como asociaciones amicales.

Una vez que pude establecer las características que adoptan los espacios de producción simbólica del tango en su conformación y transformación histórica, en la segunda parte de mi trabajo analizo los procesos identitarios que se crean y recrean en esos espacios.

Como interpreté, el tango como práctica emergente, responde a la creación de una identidad de diáspora (S. Hall, 1990). Es decir, se con-

figura como representación del migrante colonizado (gaucho/negro) y el ultramarino:
-relata su desarraigo producto de relaciones de explotación, y
-amalgama jirones de prácticas que se transforman en narración de tierras lejanas.

Considero que cuando el tango pasa a ser una práctica dominante marca su incorporación al horizonte simbólico propuesto en la identidad nacional. Si en su emergencia el tango fue narración del migrante, en su recreación identitaria nacional el tango se transforma en narración idealizada del contacto intercultural del inmigrante europeo con el criollo, borrándose en consecuencia, los rasgos que rompen con esa supuesta armonía mostrando los conflictos interétnicos que ese encuentro produce.

Con la incorporación de la Argentina al modelo neoliberal se intensifica la penetración transnacional al país. El tango, en ese período histórico, se reproduce en los circuitos de consumo internos y foráneos. Esa exposición provoca que al ser sometido a un proceso de representación transnacional se recree un tango que retoma sentidos de la relación de dominación masculina (que caracteriza las relaciones que se entablan en el tango primigenio) descartando aquellas áreas de significado que relacionan esa práctica con el entramado de consolidación de la Argentina como Estado moderno.

Los sentidos que invisten esos imaginarios relacionados a los espacios del espectáculo me permiten comprender las características que las mismas adquieren en los espacios de milongas. Es decir, los sentidos identitarios que se recrean en los mundos simbólicos nacionales y transnacionales son cuestionados en las construcciones identitarias que se recrean en las milongas. Así, como ya indiqué, en el resurgimiento de las milongas como prácticas de características emergentes esos sentidos son negociados, aceptados (en lo que denomino la asunción de una identidad devaluada, es decir, de un falso reconocimiento) o rechazados.

Por último dedico la tercer parte del trabajo que el lector tiene en sus manos, al análisis *performativo* de la danza. Así establezco que en

los espacios del espectáculo nacional se torna en narración idealizada del proceso de organización del Estado Argentino, mientras que en los circuitos del espectáculo en expresión de los patrones de dominación masculina.

En cambio, esos sentidos sufren una transformación en los espacios de la milonga. Si bien en sus orígenes la danza representa las prácticas machistas que caracterizan al sector marginal que la crea, al ser practicada en las actuales milongas la metáfora que organiza los sentidos inscriptos en la danza cambia: ya no narra ese proceso de organización nacional-estatal sino que metaforiza el proceso de transición del régimen autoritario al democrático permitiendo, mediante el surgimiento de momentos de *communitas espontánea*, vivenciar relaciones de equidad de género que cuestionan patrones de organización social basados en el dominio masculino.

Dichos y contradichos: estado de las hipótesis concluida la investigación

Si bien en la Introducción de este trabajo divido mis primeras hipótesis entre las relacionadas a los estudios desarrollados sobre tango, los períodos históricos y las que se relacionan a la producción simbólica de los espacios de milonga, quisiera detenerme aquí en el análisis de esas dos últimas para tratar las primeras, de forma particularizada, en el próximo apartado.

Cuando construyo mis hipótesis sobre la importancia que tiene el período de *descorporización* del tango en su práctica actual considero que a la luz de mis investigaciones es necesario redimensionarlas. Si bien pude establecer que la milonga pierde su popularidad por un repliegue de la sociedad al ámbito de lo privado durante los gobiernos militares, es necesario advertir también sobre el importante papel que juega en ese proceso la entrada de la Argentina al modelo de acumulación *flexible* del capital.

De esa hipótesis desprendí que las milongas en su momento de *popularización* son importantes espacios de cohesión social en tanto centros relevantes para la conformación y transmisión de valores y relaciones comunitarias. En este sentido quiero destacar que en el momento de popularización de la milonga el espacio comunitario es el propiciado por el club social, que se traslada a la milonga por ser una de las actividades organizadas por los clubes.

Es necesario realizar esa distinción porque como muestro a lo largo de esta investigación las milongas del club social se dividen en las domingueras de matinée y las del sábado por la noche. En las primeras puedo encontrar la recreación de vínculos de características comunitarias, pero no así en las noctámbulas donde establezco que se perpetúan relaciones de dominación masculina.

Cuando se desarticula el club social en tanto espacio de reunión vecinal y comunitario se pierde el espacio privilegiado para la organización de milongas y con ello se descorporiza al tango; en otros términos, pierde relación con los sectores que llevaron a la institucionalización de su sentido. Ahora bien –y en esto debo redimensionar otra hipótesis que orientó mi trabajo– esa pérdida donde al menos dos generaciones no participan de la milonga no implica que desaparezcan lazos identitarios con el tango sino que esos se construyan desde imaginarios instituidos en dimensiones identitarias nacionales o por patrones de pertenencia con algún miembro de la familia, ya sean padres, abuelos, algún tío o pariente que invista importancia en el núcleo familiar.

En cuanto al período de resurgimiento de la milonga la hipótesis que elaboré para mi trabajo consistió en afirmar que ésta resurge por una necesidad de restablecer vínculos sociales perdidos por el repliegue de la sociedad al ámbito privado durante las dictaduras militares. Debo admitir que considero que, en parte, es una de las razones que impulsan a las personas a participar de la milonga, pero a la luz de mi investigación no la formularía en esos términos sino que, más allá de que esa sea o no la razón para su resurgimiento, considero que la milonga es un espacio donde se pueden vivenciar relaciones democráti-

cas necesarias para aprender a vivir en un nuevo sistema de reglas[44]. Eso se produce porque en las milongas conscientemente se rompe con sentidos que develen el lugar que ocupamos en la sociedad potenciando lazos de amistad, mientras que desde el orden de lo sensorial se vivencian en la danza momentos de *communitas espontánea* que permiten experimentar relaciones basadas en la equidad de género.

En cuanto a las hipótesis que surgieron de una lectura preliminar de mi trabajo de campo considero que mis apreciaciones sobre la necesidad social de reconstruir lazos identitarios en el tango mediante su práctica en la milonga son correctas, aunque considero que las formulé desde una generalización que a estas alturas puedo reformular de forma más precisa: esa búsqueda se produce mediante el reconocimiento, falso reconocimiento y rechazo de los símbolos inscriptos en la identidad nacional y los resignificados en los circuitos de consumo transnacionales.

En cuanto a los sentidos que inviste la milonga ya di cuenta, en parte, de ellos al dimensionar la relación del período de *descorporización* con el de resurgimiento de la milonga. Recordemos que en mis hipótesis asumo que:

-La milonga se conforma como un espacio para fomentar la sociabilidad propiciando el reestablecimiento de valores solidarios y comunitarios que entran en tensión con prácticas individualistas competitivas.

-Las milongas establecen relaciones horizontales (amistosas) que se ven amenazadas por el conflicto originado por la competencia en el perfeccionamiento de la danza ya que ésta proporciona prestigio y movilidad social.

Esas hipótesis tuvieron una importancia crucial en mi análisis porque si bien las elaboré de forma exploratoria con escasos datos toma-

44 Como desarrollé a lo largo del trabajo en los períodos de la historia político-institucional la experiencia democrática en el país se produjo de forma fragmentaria y esporádica siendo el período que comienza en 1983 hasta la actualidad el más extenso y sin interrupciones en cuanto a continuidad sucesoria de gobiernos democráticos se refiere.

dos de la realidad, al obtener mayor información en el transcurso de mi trabajo de campo y contraponerla con distintos marcos teóricos pude interpretar que las milongas son asociaciones amicales no exentas de conflictos porque, de por sí, son espacios afectivos que al no estar basados en principios verticalistas de dominación tienden a una mayor inestabilidad. Por tanto, la competencia como la búsqueda de prestigio implican la generación de vínculos complementarios que crean fricciones en un espacio que se caracteriza por crear vínculos simétricos.

En cuanto a la danza, mis hipótesis giraron en torno de:
-La práctica de la danza se transforma en una salida económica para jóvenes que no encuentran una fuente digna de trabajo en el país y buscan una mejor calidad de vida migrando al exterior.
-La danza, no sólo es expresión simbólica de dominación masculina sino que posibilita, también, experimentar relaciones basadas en una mayor equidad de género.

La primera hipótesis es más bien de orden descriptivo pero es de la segunda que puedo afirmar que la sostengo a lo largo de mi investigación ya que tanto por mi propia experiencia como danzante en una milonga como por los datos obtenidos en entrevistas y recopilaciones de índole etnográficas, pude considerar a la danza como la posibilidad de recrear vínculos que cuestionan las estructuras sociales de dominación masculina, divergiendo así con posturas adoptadas en otros trabajos sobre tango que consideran a la danza en una única dimensión: como simbolización de prácticas hegemónicas masculinas.

Los estudios del tango y la milonga

En el marco de los estudios sobre tango considero de importancia la sistematización que realizo sobre los mismos en la Introducción de mi trabajo. Gracias al sistemático diálogo emprendido pude por un lado, advertir la escasa investigación de carácter académica que existe sobre esta práctica cultural; y por el otro, diseñar categorías de análisis que me permitieron avanzar en mi investigación reconociendo como caren-

cia en las interpretaciones hasta el momento realizadas por otros investigadores, que no se distinguieran espacios de producción simbólica del tango, a saber: espectáculo y milonga. Dificultad que produce que se incurra en generalizaciones sobre los sentidos que el tango inviste no permitiendo estudiarlo como práctica cultural dinámica.

Encontrar que no se observaran esos espacios en sus distinciones, me condujo a:

-delimitar mi trabajo centrando mi análisis en indagar los imaginarios que se conforman en la milonga, espacio del que aún no se da acabada cuenta ya que, reitero, los autores son seducidos por los espacios de producción simbólica del espectáculo cayendo un velo sobre las prácticas en la milonga, y

-cuestionar un supuesto que considero pernea la investigación realizada sobre el tango, que es concebirlo como práctica que perpetúa relaciones de dominación masculina; si bien no niego que tanto en los procesos de incorporación identitarias como en el performance de la danza esos sentidos están presentes, también existe otra cara olvidada por los investigadores que son las construcciones simbólicas que dan cuenta de la paulatina liberación de la mujer.

Comprender esos fenómenos implica asumir una mirada distinta a las ya propuestas por los estudios previamente emprendidos: situar mi investigación privilegiando la práctica de los sujetos que conforman y transforman el tango. Esa perspectiva de análisis es la que me permite dar cuenta de la inscripción de estructuras simbólicas en acciones concretas de los sujetos, dimensionando los sentidos que perduran y los que cambian:

-Las milongas son espacios donde se elude la estructura jerárquica social.

-La danza narra las trasformaciones en la división social de dominación masculina mostrando la paulatina liberación de la mujer.

Por último, quisiera dedicar unos párrafos a resaltar aspectos que, en lo personal, significaron la realización del trabajo que el lector tiene entre sus manos. *La rebelión de los abrazos* implica, en principio,

el cierre de un proceso de aprendizaje donde pude incorporar conocimientos teórico-metodológicos en materia antropológica a los ya obtenidos en mi disciplina de origen, la Comunicación. Pero no sólo reviste importancia en lo que atañe a mi formación académica sino que, como parte de la misma, pude emprender un aprendizaje –en tanto tal siempre inacabado– que consiste en comenzar a comprenderme en diálogo con la trama de significaciones que construyen mi propia cultura: vivencié la experiencia de ser "informante" y analista de una práctica cultural a la que pertenezco y me pertenece. Si bien debo admitir que por momentos eso me produjo inseguridades, finalizado mi trabajo considero esas mismas inseguridades como virtudes ya que se materializaron en crisis que me condujeron a cuestionar sentidos que se daban como ciertos respecto de esa práctica. Así mismo, poder observarme como observador me permitió desmitificar y zanjar los sortilegios que producen ficticios enamoramientos con el estudio emprendido.

El *Club Everton* y *El Conventillo* en la actualidad

Para finalizar mis conclusiones, dedico las últimas líneas de este trabajo a describir la situación actual en la que se encuentran las milongas seleccionadas para el análisis. La crisis social, política y económica que alcanzó su punto más alto en diciembre de 2001 tuvo directa consecuencia en la organización de las milongas estudiadas.

El Conventillo comenzó a tener problemas para pagar el salón que alquilara en la Casa de Estudiantes de Neuquén. Como ya remarqué en otras oportunidades, como el principal motivo que impulsa a la gente a participar de la milonga es la danza, por lo general en esos espacios es muy bajo el consumo de bebidas alcohólicas y alimento, lo que hace que no se torne un negocio rentable para su organizador. Por lo tanto en la ciudad de La Plata las milongas se sostienen con el pago de la entrada que suele ser muy bajo debido a que convocan en su gran mayoría a jóvenes estudiantes, a desocupados y a jubilados o pensionados.

La fragilidad que muestra la situación descrita lleva a Ana María, en marzo de 2002, a interrumpir la danza para anunciar que ya no se puede continuar con la organización de la milonga, solicitando a los presentes su opinión acerca del modo de costear los gastos del salón sin elevar el precio de la entrada. Pese a los esfuerzos de la concurrencia, no hubo más salida que elevar el costo de la entrada con lo cual se comenzó a perder mucha gente. Igualmente, dadas las condiciones críticas que atraviesa el país ese año, por menor que sea el monto se torna, para muchos, inaccesible. La situación descripta hace que Ana María decida terminar con las milongas de los domingos para organizarlas sólo un sábado al mes. Si bien el proyecto original de los sábados consistía en acercar la milonga a los barrios y las escuelas, para ese evento se consiguió el salón principal del Círculo Español (calle 6 esquina 54) lugar de convocatoria que se perdió al cierre de esta edición.

El caso que atraviesa el *Club Everton* es similar aunque logra mantenerse prácticamente durante todo 2002. Sin embargo, después de siete años ininterrumpidos, la milonga se deja de organizar. Omar Baldi junto con el *Trío Puca Tango* continúan su vida profesional cantando en eventos o en alguna otra milonga de la ciudad. En cuanto a las personas que concurrían al *Club Everton*, tienen gran convocatoria en las milongas que organizaba los sábados *El Conventillo*; el hecho de que esa milonga se realizara en el Círculo Español es de importancia ya que recordemos que las personas que danzaban en el *Club Everton* fueron parte del período de popularización de la milonga donde el club social tenía un papel de relevancia.

Además de esos espacios, jóvenes que danzaban en particular en *El Conventillo* negocian con algún bar de la ciudad para que preste sus instalaciones para pasar música y danzar a cambio de la consumición. Ese trato tiende a durar poco tiempo ya que, como advertí reiteradamente la consumición es escasa, hecho que produce que no sea un negocio redituable para el dueño del bar, pero lo importante es que esas milongas, por efímeras que sean, difunden el tango por toda la ciudad

ya que, al organizarse en un espacio público, accede a ellas gente que es seducida por la danza sin haber pisado nunca una milonga.

Si bien los espacios analizados se disolvieron, la gente que practica la danza continúa fomentando milongas. Así, el espacio de los domingos lo capitaliza *La Clave*, salón que se inauguró con la salsa pero que, como uno de los organizadores comenzó a danzar tango, propuso organizar dos milongas, una los viernes por la noche donde el tango comparte un lugar con la salsa; y los domingos, también por la noche, donde sólo se danza tango y milonga.

Quiero destacar que si bien la situación económica potencia que los espacios tiendan a una vida efímera, ese fenómeno se agudiza por características intrínsecas de la milonga: en tanto espacios amicales tienden a conformarse disputas que fracturan las relaciones establecidas generando un constante peregrinar de gente. En consecuencia considero que las milongas cerraron sus puertas porque a ese ciclo interno de recambio de personas, se le sumó la crisis en que se sumergió el país. Lo expuesto corrobora el carácter intersticial de la milonga ya que, en la ciudad de La Plata, no alcanza a instituirse. Las milongas se mueven al ritmo de la danza, por momentos giran en una baldosa como apropiándose de un lugar, mismo que abandonan por el continuo fluir de las parejas que, danzando en círculos contra las agujas del reloj, no dejan que la milonga se detenga.

TÉRMINOS LUNFARDOS UTILIZADOS EN LA INVESTIGACIÓN. DERIVADOS Y SINÓNIMOS*

Araca: voz de alerta, llamado de atención. Utilizada también cuando se desea demostrar desconfianza o no se da crédito a lo que se dice, cuando se le entrega a una persona lo que corresponde. Lo mismo cuando la mujer abandona a su amante "Lo dejé de araca a mi choma" "¡Araca el vigilante!"

Argolla: Anillo/ Vagina.

Bacan: voz de origen italiano, del genovés "baccan", patrón, padre de familia, capitán de buque. Hombre bien vestido y de fortuna. Por extensión, hombre aficionado a las mujeres a las cuales mantiene. Aplíquese esta palabra en referencia a algo lujoso, fino, suntuario, etc.

Bailongo: Baile

Boliche: Negocio de mala fama/ Almacén y despacho de bebidas/ Casa de juego.

Cachucha: Parte genital de la mujer/ Sombrero de mujer/ Antiguo sombrero militar.

Cafiolo: Proxeneta/ Cafishio.

Cafishio: Proxeneta.

Cafishiar: Vivir a costa del trabajo de otro/ Hacer ejercer la prostitución a una mujer.

Canyengue: Calidad de lo arrabalero/ Manera compadrona (altanera, alarde de valentía) de bailar el tango.

Chamuyo: Acción de hablar, conversar y más particularmente la que se realiza cerca de la persona amada en los lances amorosos.

Choma: macho.

Compadrito: Individuo de la plebe, pendenciero, jactancioso, afectado en la vestimenta y en su manera de conducirse/ Dícese del indi-

viduo elegante, muy bien vestido/ Dícese del individuo altivo, desafiante.
Concha: Parte sexual de la mujer/ Lo mismo que "argolla".
Cuore: (voz italiana) Corazón.
Empilchada/do: Vestido bien y con las mejores prendas
Fierro: Puñal/ Acelerador del automóvil/ (Tirar el...) manejar el puñal.
Fifí: Dícese del que se compone mucho y sigue los dictados de la moda/ Refinado.
Finoli: Fifí.
Fulano: Hombre.
Gil: Bobo/ Tonto/ Lelo.
Gringo: Italiano/ extranjero.
Guita: Dinero.
Laburo: Trabajo, ocupación/ Robo.
Lengue: Medio loco.
Levantar: Irse con una mujer/ Dar conversación a una mujer para conquistarla/ Levantar coches: robar automóviles.
Levante: Acción de levantar. Reto/ Amor clandestino.
Lunfardo: Ladrón en general/ Jerga que hablan los ladrones. Por extensión lenguaje popular que recoge palabras lunfardas y otras de inmigrantes.
Malevo: Individuo de malos antecedentes.
Mango: Dinero.
Milonguera/ro: Aficionados al baile.
Milonguita: Mujer de Cabaret/ Prostituta.
Percanta: Mujer y por extensión amante, concubina/ También percantina.
Percantina: Igual que percanta.
Peringundín/ piringundín: Lugar donde se bailaba/ Bar y restaurante de pobre servicio/ En general local de mala fama.
Piba/be: jóvenes/ "La Piba", generalmente, la novia.
Pilcha: Prenda de vestir o ropas de cama/ Mujer.

Pinta: Elegancia, prestancia/ En la actualidad, también: realizar un acto guiado por la impronta del momento ("Me pintó", "Pintaba").
Piña: Puñetazo, coscorrón/ Choque.
Plancha: Vergüenza mayúscula, papelón.
Planchar: carecer de compañero en el baile.
Quilombo: Lupanar, prostíbulo/ Casa o lugar donde se falta al decoro con ruido y confusión/ Reyerta.
Taura: Hombre valiente.
Tipa/o: Persona.
Verso: Chamuyo

*Voces extraídas del "Diccionario de voces comunes y lunfardas", de Juan Carlos Kruizanga en *Boletín de Dirección de Investigación del Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1975.

BIBLIOGRAFÍA

ABADI, SONIA. *El bazar de los abrazos. Crónicas Milongueras*. Buenos Aires, Lumiere, 2003.

ALTARRIBA, JORDI Y CASTILLO, JIMENA (directores). *Sentir el Tango*. Buenos Aires, Atalaya, 1998.

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993

APPADURAI, ARJUN. "Global Ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology" en R. Fox (comp.), *Recapturing Anthropology. Working in the present*, School of American Research, Santa Fe, 1990.

ARCHETTI, EDUARDO. *Masculinities. Football, Polo and the Tango in Argentina*. New York, Berg, Oxford,1999.

ASSUNÇAO, FERNANDO. El Tango y sus *Circunstancias*. Buenos Aires, El Ateneo, 1998.

AZZI, SUSANA. *Antropología del Tango. Los protagonistas*. Olavaria, Olavaria, Argentina, 1991.

BAJTÍN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Argentina, Alianza, 1994.

BATESTON, GREGORY. *NAVEN. Un ceremonial Iatmul*. Barcelona, Júcar Universidad,1990.

BAZ, MARGARITA. *Metáforas del Cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México, Pueg, 2000.

BEALS, RALPH Y HOIJER, HARRY. "Religión" en Botero, Fernando y Endara, Lourdes (recopiladores). *Mito, Rito y Símbolo. Lecturas Antropológicas*. Quito, Instituto de Antropología Aplicada, 1994.

BECK, ULRICK. *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona, Paidós, 1998.

BELL, CATHERINE. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York, Oxford University, 1992.

BENEDETTI, HÉCTOR ANGEL. *Letras de Tangos. Antología de Tangos*. Buenos Aires, Macla, 1997.

BONETTO, MARÍA SUSANA Y PIÑERO, MARÍA TERESA. *Las transformaciones del Estado. De la modernidad a la globalización*. Córdoba, Advocatus, 2003.

BOTANA, NATALIO. *El Orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Bs. As., Sudamericana, 1985.

BOTERO, FERNANDO Y ESTRADA LOURDES (comp.). *Mito, Rito, Símbolo*. Instituto de Antropología Aplicada, Quito. 1994

BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.

BOZZARELLI, OSCAR. *Ochenta años de tango platense*. La Plata, Osboz, 1972.

BRANDOLIN, ANALÍA Y ROSBOCH, M. EUGENIA. *Transformaciones "al aire". Radio, Medios y Poder*. Córdoba, Argentina, UNRC, 2003.

BUTLER, JUDITH. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Focault" en Lamas, Marta (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

CARRETERO, ANDRÉS. *El compadrito y el tango*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.

CAVAROZZI, MARCELO. *Autoritarismo y Democracia en la Argentina (1955-1983)*. Bs. As., CEAL, 1985.

CASTELLS, MANUEL. "Prologue: the net and the self" y "The information technology revolution" en *The rise of the network society*. Cambridge, Mass. Blackwell Publishers, 1996.

_____ *La era de la información, Vol. 1: la sociedad red*. Madrid, Alianza,1997.

COHEN, ANTHONY (1993). "The future of self. Anthropology and the city" en Cohen, A. y Fukui, K. (comps.) *Humanising the City?*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993. Pp. 201-221.

COLLIER, SIMON. "Ha nacido el tango: 1880-1920" en *¡Tangó!*, Barcelona, Odín, 1997.

CONADEP. "Informe Nunca Más", Buenos Aires, Eudeba y La página.

CONNELL, R. W. "La organización social de la masculinidad" en *Masculinidad/es. Poder y Crisis*. Santiago de Chile, ISIS y Flacso–Chile, Ediciones de la mujer Nº24, 1997.

CONWAY, JILL Y OTROS. "El Concepto de Género" en Lamas, Marta (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

CUCCHARI, SALVATORE (2000). "La revolución de género y la transición, de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género" en Lamas, Marta (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

CHAMBERS, IAIN. *Migración, cultura, identidad*. Bs. As., Amorrourtu, 1994.

DE LA PEÑA, GUILLERMO. "El empeño pluralista: la identidad colectiva y la idea de nación en el pensamiento antropológico" en *Etnia y Nación en*

América Latina, Díaz Polanco, Héctor (comp.). México, Conaculta, 1995.

DE VAL, JOSÉ. "Identidad: etnia y nación" en Díaz Polanco, Héctor (comp.). *Etnia y Nación en América Latina*, México, Conaculta, 1995.

DÍAZ POLANCO, HÉCTOR. "Etnia, clase y cuestión nacional" en Díaz Polanco, Héctor (comp.). *Etnia y Nación en América Latina*, México, Conaculta, 1995.

DURKHEIM, EMILE. *La División del Trabajo Social*. España, Planeta, 1993.

EHRENBERG, ALAIN. *La Fatiga de Ser Uno Mismo. Depresión y Sociedad*. Bs. As., Nueva Visión, 2000.

EASTON, DAVID. "Categorías para el Análisis Sistémico de Política" en *Diez textos básicos de ciencia política*. Barcelona, 1990.

ESTEINOU, ROSARIO. "Fuentes de solidaridad: familia y estado benefactor" en Millán, R. (comp.). *Solidaridad y producción informal de recursos*, México, Instituto de investigaciones Sociales, UNAM, 1994.

FRIEDMAN, JONATHAN. "Being en the World: Globalization and Localization", en Featherstone, M. (comp.) *Global Culture*. Londres, Sage, 1990. Pp. 311-328.

_____ "Toward a Global Anthropology" en Friedman, J. (comp.) *Cultural Identity and Global Process*. Londres, Sage, 1995.

FROMM, ERICH. *El arte de amar*. México, Paidós, 1997.

_____ *El miedo a la libertad*, México. Paidós, 1997.

GALLISSOT, RENÉ. *Misére de l'antiracisme*. París, L'Arcantére, 1986.

GARCÍA CANACLINI, NÉSTOR. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.

GARCÍA DELGADO, DANIEL. *Estado y Sociedad. La nueva relación a partir del cambio estructural*. Bs. As., Tesis Grupo Editorial, 1994.

GARCÍA JIMÉNEZ, FRANCISCO. *El Tango. Historia de medio siglo 1880/1930* de Francisco García Jiménez. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1965.

GEERTZ, CLIFFORD. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1997.

GELNER, ERNEST. *Antropología y Política: revolución en el bosque sagrado*. Barcelona, Gedisa, 1995.

GIRARD, RENÉ. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama, 1993.

GOBELLO, JOSÉ. *Letras deTango (selección 1897-1981). Contursi-Manzi, Santos Discépolo-Ferrer, Blázquez y otros*. Buenos Aires, Nuevo Siglo, 1995

GRAMSCI, ANTONIO. *Cuadernos de la cárcel 3: el materialismo histórico y la filosofía de B. Croce*. México, Juan Pablos, 1986

GRANADA, NICOLÁS Y OTROS. *Comedias y Sainetes Argentinos. Antología I*. Buenos Aires, Colihue, 1981.

HALL, EDWARD. *El lenguaje silencioso*. México, Alianza, Conaculta, 1990.

HALL, STUART. "Cultural Identity and Diaspora" en *Identity, Community, Culture, Diference*. Londres, Jonathan Rutherford (ed.), 1990.

HANNEZ, ULL. "Cosmopolitas y locales en la cultura mundial" en *Conexiones transnacionales*. Madrid, Cátedra, 1998.

HARVEY, DAVID. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Bs. As., Amorrortu, 1990.

IANNI, OCTAVIO. *Teorías de la Globalización*. México, S. XXI, 1998.

JAUREGUI, JESÚS. *Tres mariachis jalisciense olvidados en su tierra*. México, El Colegio de Jalisco/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992.

_____ "El mariachi de 'Los Guadalupe' de Tuxpan de Bolaños, según la investigación de Robert Mowry Zingg en 1934" en *Música y danza del gran Nayar*. México, Jesús Jáuregui ed. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, 1993.

KAPLAN, MARCOS. *Estado y Sociedad*. México, UNAM, 1980.

KAUFMAN, MICHAEL. "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres" en *Masculinidad/es. Poder y Crisis*. Chile, Teresa Valdés y José Olavarría (eds) Iisis/Flacso, 1997.

KORTIZ, AMY. "Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies" en Morris, Gay (ed.). *Moving Words. Re-writing Dance*. London and New York, Routledge, 1996.

KRUIZANGA, JUAN CARLOS. "Diccionario de voces comunes y lunfardas" en *Boletín de Dirección de Investigación del Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1975.

LAMAS, MARTA (2000). "La antropología feminista y la categoría de género" en Lamas, Marta (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

_____ "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de 'género'" en Lamas, Marta (comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

LEAL, ONDINA. "O Mito da Salamandra do Jarau: a constituiçao do sujeito masculino na cultura gaúcha" en Fachek Leal Ondina (org.). *Cultura e Identidade Masculina, Cuadernos de Antropología* N°7. Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

_____ "Suicidio y honor en la cultura gaucha" en *Masculinidad/es. Poder y Crisis. Ediciones de la mujer* N°24. Santiago de Chile, ISIS y Flacso – Chile, 1997.

LOMNITZ, LARISSA. "Identidad Nacional/Cultura Política: los casos de Chile y México" en *Redes sociales, cultura y poder: ensayos de antropología latinoamericana*. México, Purrúa y Flacso, 1994.

LÓPEZ, VICENTE FIDEL. *Historia de la República Argentina, Tomo VIII*. Buenos Aires, Sopena, 1957

LÓPEZ Y RIVAS, GILBERTO. *Nación y pueblos indios en el neoliberalismo*. México, Plaza y Valdéz, 1995.

LUNA, FELIX. *Nuestro Siglo. Historia Gráfica de la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

MAFUD, JULIO. *Sociología del Tango*. Buenos Aires, Américalee, ,1966.

MARCUS, GEORGE E. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography" en *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995

MARTÍN, RICHARD. "El tango sempiterno" en Coller, Simon (comp.), *¡Tango!* España, Paidós, 1997

MASCIA, ALFREDO. *Política y Tango*. Argentina, Paidós, 1970.

MAZZOTI, M. "Introducción" en *El Conventillo de la Paloma. San Antonio de los Cobres*. Buenos Aires, Kapeluz, 1982

MEAD, MARGARET. *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona, Gedisa, 1997

MELUCCI, ALBERTO. *L'Invenzione del Presente. Movimenti, identità, bisogni individuali*. Bologna, Il Mulino, 1982.

MILLÁN, RENÉ. "Solidaridad: recurso o valor" en Millán, R. (comp.) *Solidaridad y producción informal de recursos*. Instituto de investigaciones Sociales, México, UNAM, 1994.

MOUNCAUT, CARLOS. *La Plata 1882-1982. Crónicas de un Siglo*. La Plata, Municipalidad de La Plata, 1982.

NESS, SALLY ANN. "Observing the Evidence Fail. Difference Arising Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance" en Morris, Gay (ed.). *Moving Words. Re-writing Dance*. London and New York, Routledge, 1996.

O'DONNELL, GUILLERMO. *El Estado burocrático autoritario*. Bs. As.,Ediciones Belgrano, 1981.

OLIVEN, RUBEN. "A mulher faz edezfaz o homen" en revista *Ciencia Hoje* vol.7, n°37, nov. 1987.

ORTNER, SHERRY Y WHITEHEAD, HARRIET. "Indagaciones acerca de los significados sexuales" en Lamas, Marta (comp.) *El género. La construcción cualtural de la diferencia sexual*. México, Pueg, 2000.

OSZLAK, OSCAR. *La formación del Estado argentino*. Orden, progreso y organización nacional. Bs. As., Planeta, 1997.

PÁGINA/12. Documentos. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. La página, Buenos Aires.

PAU, ANTONIO. *Música y poesía del Tango*. Madrid, Trotta, ,2001.

PLOTKIN, MARIANO. *Mañana es San Perón*., Bs. As., Ariel, 1994

PUCCIARELLI, ALFREDO. "Conservadores, radicales e yrigoyenistas. 1916-1930" en *Argentina en la paz de dos guerras 1914-1945*. Bs. As., Biblos, 1993.

PUJOL, SERGIO. *Historia del Baile: de la milonga a la disco*. Buenos Aires Emecé, 1999.

RABIAN, AURORA Y OTROS. *Historia Argentina. Desde la prehistoria hasta la actualidad*. Buenos Aires, Página/12, 1999.

REINATO, EMIR Y TROSI MELEAN, JORGE. *Barrios y Clubes Platenses: Reconquista y Unión Vecinal*. La Plata, La Comuna, 2002.

RIBEIRO LINS, GUSTAVO. "Macunaíma: to be and not to be, that is the question" en *The Journal of Latin American Anthropology*. Volume 4 number 2/volume 5 number 1. Wendy a. Weiss.

RODRÍGUEZ, MARIÁNGELA. *Mito, identidad y rito. Mexicanos y chicanos en California*. México, Ciesas, 1998.

RODRÍGUEZ MOLAS, RICARDO. "Negros libres rioplatenses en Buenos Aires", en revista *Humanidades*. Año 1 N°1. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1961.

ROMERO, JOSÉ LUIS. *Breve historia de la Argentina*. Bs. As., Abril, 1989.

ROSSI, VICENTE. *Cosas de Negros*. Hachette, Buenos Aires, Hachette, 1958.

RUBIN, GALEY. "El tráfico de Mujeres: Notas sobre la 'economía política' del sexo" en Lamas, Marta (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Pueg, México, 2000.

SÁBATO, ERNESTO. *Tango. Discusión y Clave*. Buenos Aires, Losada, 1998.

SAVIGLIANO, MARTA. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford, Westvew Press, Boulder, San Francisco, 1995

SELLES, ROBERTO Y BENARÓS, LEÓN. *La Historia del Tango*. Primera época. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

SENNET, RICARDO. "Growth and Failure: The Political Economy and Its Culture" en Featherstone, M. (comp.) *Global Culture*. Londres, Sage. 1999

SEVILLA, AMPARO. "Los salones de baile popular de la Ciudad de México" en revista *Ciudades* N°27. México, RNUI, julio-septiembre1995

_____ "Los Salones de Baile: espacios de ritualización urbana" en García Canclini, Nestor (coord.). *Cultura y Comunicación en la Ciudad de México*. México, Grijalbo/UNAM, 1998.

SOLOMOS, JOHN Y LES BACH. *Racism and Society*. New York , St. Martin's Press, 1996.

SPERATTI, ALBERTO. *Con Piazzolla* de Alberto Speratti. Buenos Aires, Galerna, 1969.

TAYLOR, CHARLES. *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. México FCE,1993. P.p. 43/145

TAYLOR, JULIE. *Paper Tangos*. Planet Books, 1998.

THOMAS, HELEN. "Do You Want to Join the Dance? Posmodernism/Poststructuralism, the Body, and Dance" en Morris, Gay (ed.). *Moving Words. Re-writing Dance*. London and New York, Routledge, 1996.

THOMSON, JOHN. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México UAM, 1993.

TRÍAS, EUGENIO. *Tratado de la pasión*. México, Conaculta y Amondadori, 1991.

TURNER, VICTOR. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in human Society*. Ithaca and London, Cornell University, 1974.

_____ *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York , APJ Publications, 1982.

_____ *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ, 1987.

_____ *El proceso ritual. Estructura y Antiestructura*. Madrid, Taurus, 1988.

_____ *La selva de los símbolos*. España, S. XXI, 1997.

VACAREZZA, ALBERTO. *El Conventillo de la Paloma. San Antonio de los Cobres*. Buenos Aires, Kapeluz, 1982.

VAIL, JUNE ALDLER. "Balkan Tradition, American Alternative. Dance, Community, and the People of the Pines" en Morris Gay (ed.). *Moving Words. Re-writing Dance*. London and New York, Routledge, 1996.

VALDES, TERESA Y OLAVARIA, SOSÉ (eds.). *Masculinidad/es. Poder y Crisis*. Ediciones de la mujer Nº24. Santiago de Chile, ISIS y Flacso – Chile, 1997.

WALMAN, SANDRA. "Reframing Context. Pointers to the Pos-industrial city" en Cohen, A. and Fukuti, K. (comps). *Humanising the city?* Edinbourgh, Edinbourgh Univerdity Press, 1993.

WILLIAMS, RAYMOND. *Sociología de la cultura*. España. Paidós, 1994.

_____ *Marxismo y Literatura*. Barcelona, Península/Biblos, 2000.

WOLF, ERIC R. "Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas" en Banton, Michael (comp.). *Antropología social de las sociedades complejas* Madrid, Alianza, 1980.

_____ *Europa y la gente sin historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

XURXO, IGNACIO (comp.). *Edmundo Rivero. Una Luz de Almacén*. Buenos Aires, Emecé, 1982.

ZUCCHI, OSCAR; ERNIÉ, HÉCTOR Y SIERRA, LUIS. *La Historia del Tango. El bandoneón*. Buenos Aires, Corregidor, 1977.

ILUSTRACIONES

Ilustraciones: 1, 2, 3, 5, 6 y 7

ALTARRIBA, JORDI Y CASTILLO, JIMENA (dirección). *Sentir el Tango*. Buenos Aires, Altaya, 1998.

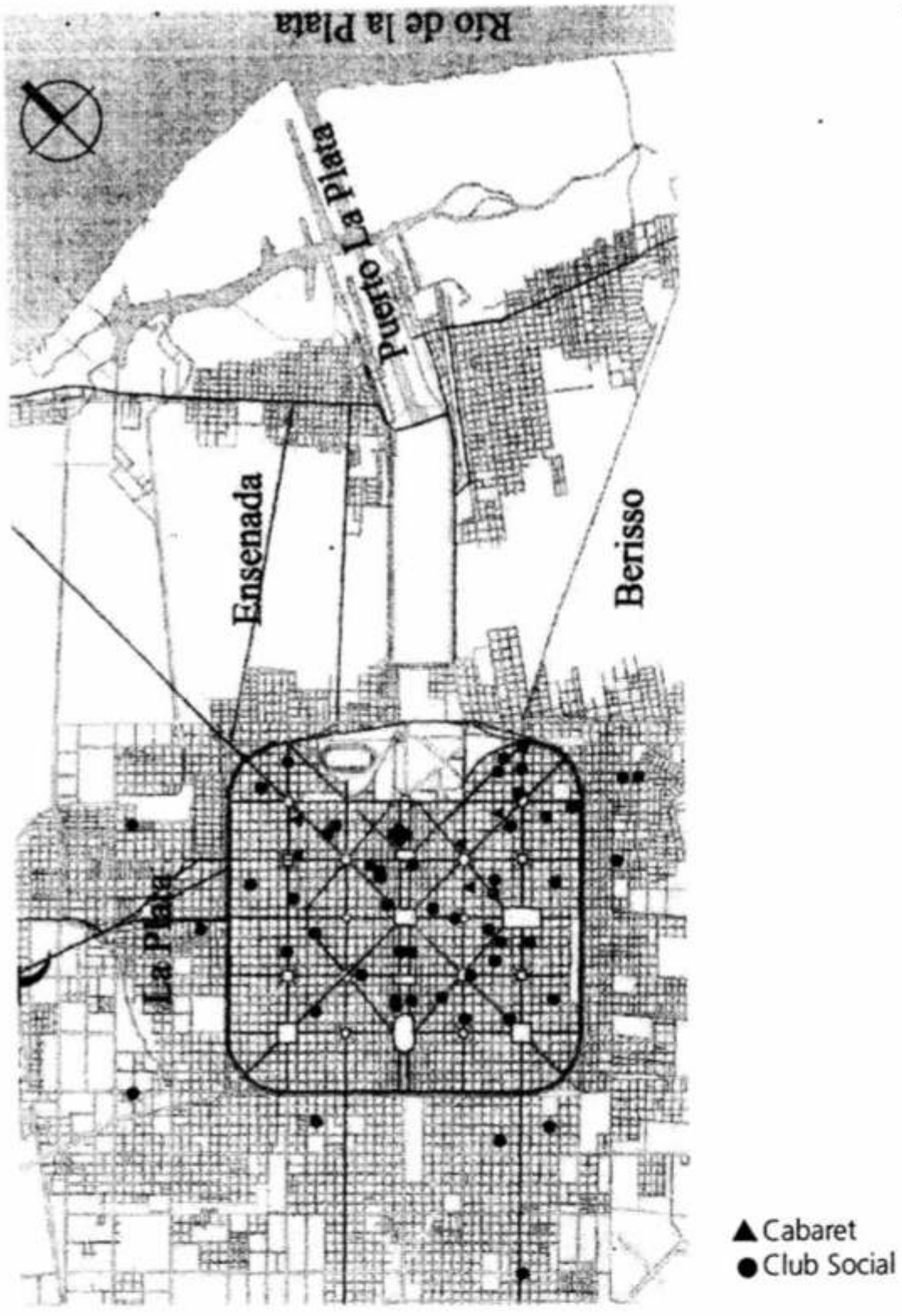
Ilustración: 4

CASTILLO, JIMENA (dirección). *Todo Gardel*. Buenos Aires, Altaya,. 2001

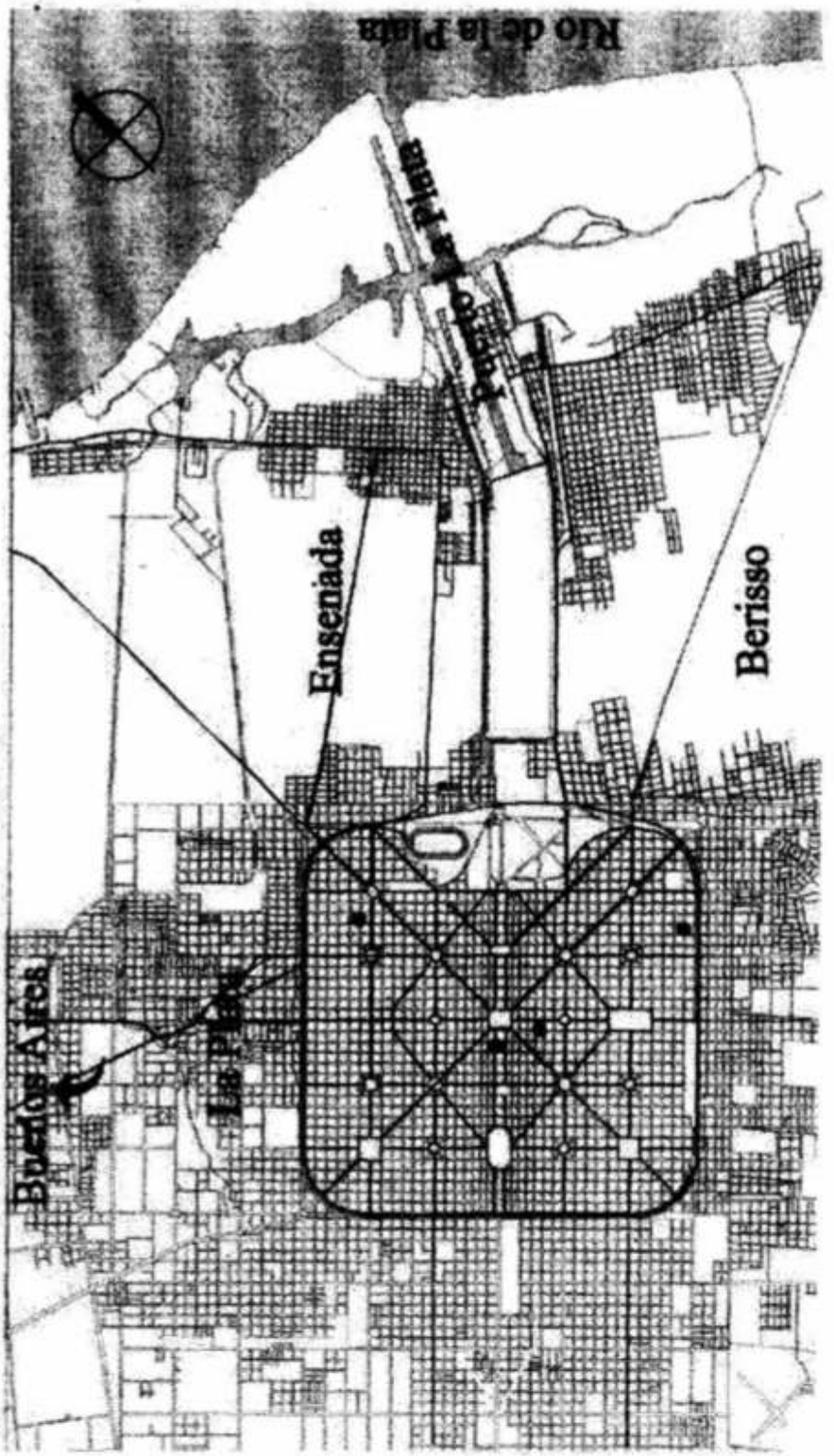
Anexo I
Mapas de la ciudad de La Plata

Mapa 1: Ubicación de la ciudad rioplatense de La Plata

MAPA 2: MILONGAS PLATENSES Y CABARET EN SU PERÍODO DE POPULARIZACIÓN



MAPA 3: MILONGAS PLATENSES EN SU PERÍODO DE RESURGIMIENTO



Anexo II: Clubes Sociales

Uniones, Sociedades, Centros, Teatros y Clubes deportivos y culturales de la Plata y gran La Plata donde se organizaban milongas

Milongas	Fundación	Dirección
Jockey Club (desaparecido)	1882	48 e/ 7 y 8
Unione e Fratellanza (desaparecida)	1882	Diag.74 e/3y4
Sociedad Española de Socorros Mutuos	1882	43 y 3
Unione de Operari Italiani (desaparecida)	1885	12 e/56 y 57
Sociedad La Cosmopolita (desaparecida)	1885	9 y 48
Sociedad Italiana (desaparecida)	1885	
Club Gimnasia y Esgrima La Plata	1885	4 Nº 983
Circulo Italiano	1887	51 y 4
Club de Pelota	1891	4 e/ 51 y 53
Circulo Napolitano (desaparecido)	1895	49 e/11 y 12
Asociación Cultural y Deportiva Reconquista	1903	41 e/ 14 y 15
Club Estudiantes de La Plata	1905	54 e/7y8
Club Everton	1905	14 Nº 1528
Sociedad Francesa de Beneficencia	1908	65 Nº 1481
Club Social, Cultural y Deportivo Gutemberg	1911	65 Nº 473
Club Unión Alegría*	1914	63 y 17
Club Armenoville (desaparecido)	1916	53 e/16 Y 17
Club Ombú de los Verdes (desaparecido)	1916	63 e/10 y 11
Club El Jagüel (desaparecido)	1916	53 e/21 y 22
Éxito Argentino (desaparecido)	1916	79 y 117
Sociedad Tipográfica (desaparecida)	1916	48 e/8 y 9
Centro de Fomento Cultural y Deportivo 9 de Julio	1916	21 Nº 1826
Salón Corvani (desaparecido)	1916	64 y 135
Club Social y Deportivo Sudamérica	1916	528 Nº 968
Club Los Vencedores (desparecida)	1919	9 y 65
Hasta 1920 el tango estuvo prohibido en los salones familiares		
Club Atlético Platense	1921	21 Nº 965
Club Social, Cultural y Deportivo Villa Rivera	1923	3 y 522
Club For Ever	1927	118 e/63 y 64
Biblioteca Euforión**	1927	Dg. 79Nº 371

Centro de Fomento y Cultura Circunvalación	1927	7 Nº 2241
Club Deportivo La Plata y Biblioteca Dardo Rocha	1927	71 Nº 331
Centro de Fomento Social y Deportivo José Hernandez	1927	131e/510 y 11
Club de Fomento Meridiano V	1929	67 Nº 1080
Club Atenas La Plata	1935	13 Nº 1267
Club Atlético y Cultural El Volcán	1938	18 e/ 45 y 46
Club Unión Vecinal	1939	9 e/69 y 70
Asociación Claridad	1939	38 e/ 16 y 17
Club Social, Cultural y Deportivo Los Tolosanos	1939	118 Nº 347
Club El Porteñito (desaparecido)	1940	115 e/65 y 66
Club de Billar La Plata	1940	34 Nº 737
Asociación de Fomento Cultural y Social Libertad	1940	51 Nº 1088
Asociación Coronel Brandsen	1942	60 Nº 1427
Centro de Fomento y cultura y Juventud	1942	35 Nº 330
Centro Social Empleados Administrativos y Civiles	1942	51 e/ 4 y 5
Club Social, Cultural y Deportivo Instituto	1942	66 Nº 131
Asociación Cultural y Deportiva Universal	1944	25 Nº 1228
Club Juan Manuel Estrada (desaparecido/ sin datos)	1946	Calle 4
Centro de Fomento Social, Cultural y Deportivo Estrella de la Loma	1946	41 Nº 1169
Centro de Fomento General San Martín	1946	22 Nº 990
Centro Social Cultural y Deportivo Aconcagua	1946	69 Nº 480
Centro de Fomento Estrella del Olmos	1948	185 y 72
Centro de Fomento Social y Deportivo Tacuarí	1948	64 Nº 1175
Centro Recreativo Trevisano	1948	11 Nº 320
Club Atlético América	1950	66 e/ 119 y 120
Club Cultural, Deportivo y de Fomento ALMAGRO	1953	80 Nº 141
Club Porvenir Platense***	1958	41 e/133 y 134
Centro de Fomento Cultural y Deportivo ALUMNI de Los Hornos	1961	148 e/66 y 67
Centro de Fomento Estrella del Sur	1968	135 e/69 y 70
Club Abuelos La Plata	1976	60 Nº 1269

Uniones, Sociedades, Centros, Teatros y Clubes deportivos y culturales Gran La Plata, Berisso, Ensenada y Villa Elisa donde se organizaban milongas

Milongas	Fundación	Dirección
Club Atlético Estrella de Berisso	1921	8 y 163
Balneario de Punta Lara	1922	Punta Lara
Club Regatas Río Santiago	1923	Punta Lara
Club Vecinal Angel Echeverry	1925	52 y229
Asociación Cultural y Deportiva Caboverdiana (Ensenada)	1926	Moreno 128
Club Atlçetico y de Fomento City Bell	1929	Cantilo y J. Bell
Club Curuzú Cuatiá (Portugués)	1945	Villa Elisa
Centro de Fomento Cultural y Deportivo Ringuelet	1947	P. Correa 512 y 512
Club Pettirosi (Ensenada)	1948	San Martín 1000
Centro de Fomento Barrio Jardín (Villa Elisa)	1957	48 y 5

Los datos presentados en este cuadro los extraje de la bibliografía que expongo al final del mismo; una lista suministrada por la Federación de Clubes Deportivos y Culturales de La Plata y Gran La Plata mediante la cual pude contactar las instituciones que presento en este cuadro, y de entrevistas realizadas en mi trabajo de campo.

Anexo - Bibliografía:

Bozzarelli, Oscar. *Ochenta años de tango platense*. La Plata, Osboz, ,1972.

Moncaut, Carlos. *Crónicas de un Siglo* en La Plata 1882-1982. La Plata, Municipalidad de La Plata,1982.

Reinato, Emir y Trosi Melean, Jorge. *Barrios y clubes Platenses: Reconquista y Unión Vecinal*. La Plata, La Comuna, 2002.

* 1° baile de salón donde se danza tango

** Si bien la institución se fundó como biblioteca, sus actividades crecieron realizando bailes de salón y, en la actualidad, actividades deportivas, jardín de infantes, etc.

*** Más conocido como "La vaca echada" nominación que recibe porque, al estar instalado en una zona agropecuaria de quintas, una noche, al promediar el baile, una vaca se echa en medio de la pista de danza.

Esta publicación se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2006
en la ciudad de La Plata,
Buenos Aires,
Argentina.

Es difícil encontrar análisis originales sobre el tango, en particular, cuando se trata de su danza, "*La rebelión de los abrazos*" es una investigación que se propone y logra diseñar esa mirada original que nos sumerge en nuestra historia, reconociéndonos en el tango, en la danza y en los imaginarios que despiertan.

Es así como, partiendo del análisis de la milonga como espacio de danza se nos induce al estudio del tango desde la práctica que le da su origen. Entre giros y contra-giros la autora nos conduce por el largo trayecto que conforma al tango tal como lo vivimos hoy en día, transitando por carnavales, piringundines, prostíbulos, conventillos, cabaret, club sociales y escenarios nacionales y transnacionales, resaltando en cada momento y lugar las adscripciones identitarias y los sentidos que inviste la danza para quienes la practican. Senderos que confluyen en resaltar la importancia que en la actualidad tienen las milongas como espacios de interacción social para la reconstrucción de lazos sociales quebrantados por las políticas represoras de las últimas dictaduras militares y resquebrajados por la implementación del régimen neoliberal.

Pero ahí no termina nuestro camino, la obra también nos invita a vivenciar al tango como práctica que nace y potencia la rebeldía: en sus orígenes, la rebelión de la marginalidad que reta mediante la danza las pautas victorianas de división de género encontrando su espacio social en la exaltación de la virilidad; para luego, a lo largo de su procesos de producción y reproducción, leer en él la otra trama, la que vislumbra la paulatina liberación de la mujer.

ISBN: 950-34-0384-7

Colección: Comunicaciones 1 La rebelión de los abrazos... / María Eugenia Rosboch